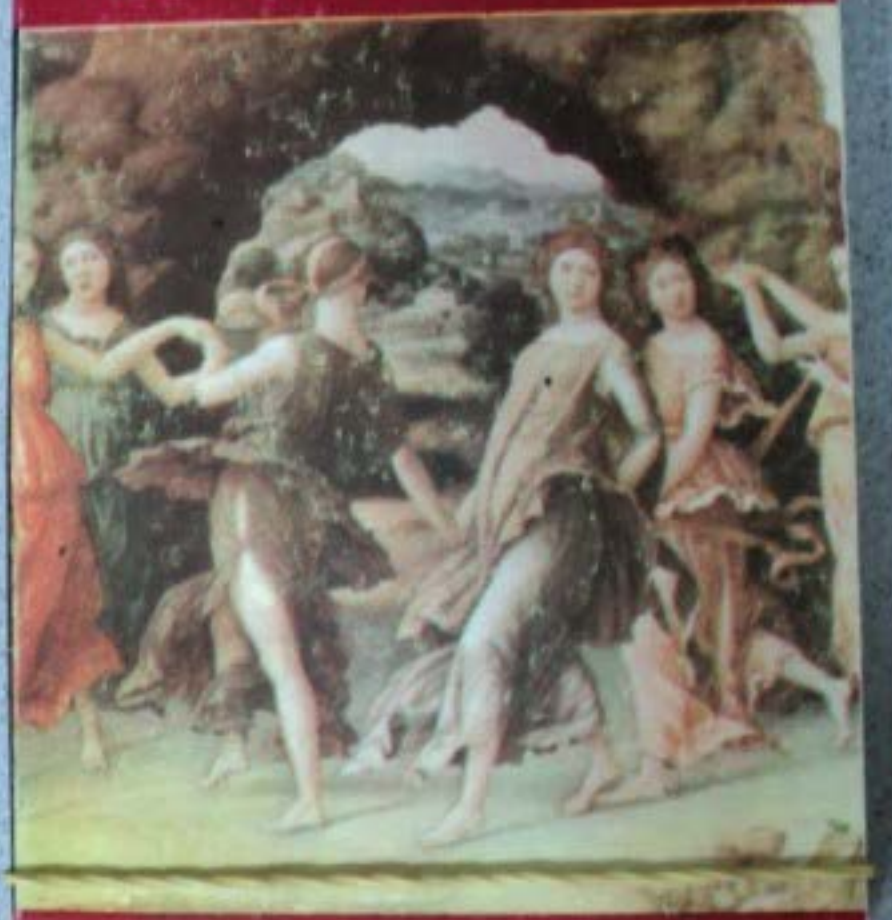
Theodor Lipps

estetica
bazele esteticii



Editura Meridiane

dor Lipps

stetica

HOLOGIA FRUMOSULUI ȘI A ARTEI

tea I

azele esteticii

mul I

ucere de
SORE POPA
ră de
OR ERNEST MAȘEK

Scanned with CamScanner

„Estetica" lui Th. Lipps este nu numai cea mai reprezentativă lucrare a autorului ei, ci și opera-etalon a uneia dintre direcțiile principale, definitorii și profund originale din estetica de la cumpăna veacurilor 19 și 20: teoria Eintühlung-*ului sau, în traducerea ce s-a încetățenit la noi, teoria* empatiei estetice.

Deoarece considerăm că universul lucrării de față va deveni accesibil prin lectură cititorului perseverent, și că niciodată o prefață nu poate și nu trebuie să încerce să se substituie acestei lecturi, nu ne propunem aici o rezumare a paginilor ce urmează, ci o prezentare a teoriei Einfühlung-*ului în ansamblul ei. Ne vor reține astfel atenția istoricul și sursele acestei perspective teoretice înnoitoare la vremea ei, importanța sa pentru efortul de obiectivare științifică a acestei discipline, plasarea ei în contextul esteticii experimentale, precum și aportul celorlalte personalități, anterioare sau contemporane lui Lipps, la cristalizarea și dezvoltarea acestei prime teorii mai cuprinzătoare despre mecanismele receptării estetice. Iar în contextul teoriei ca atare vom încerca, desigur, să punem în lumină originalitatea și amploarea contribuției lui Lipps, contribuție ce a făcut din el principalul doctrinar al empatiei estetice, urmărind totodată și ecourile acestei teorii în cultura și estetica românească a epocii.*

Scanned with CamScanner

Toate istoriile esteticii înscriu direcția Einfühlung*-ului în cadrul teoriilor generate, spre sfîrșitul secolului trecut, de noua orientare antispeculativă, scientistă, a teoriilor artei. O direcție ce intenționa ca, prin intermediul fiziologiei, psihologiei, sociologiei sau etnologiei și cu ajutorul experimentului, să ridice teoria artei la rangul unei științe. Marile sisteme speculative, datorate lui Schelling, Hegel, Kant sau Herbart, căzuseră în desuetudine pînă într-atît încît scriitorul german Ernest Grosse considera în 1897 că „dacă le măsurăm cu etalonul strict al științei, va trebui să admitem că și-au meritat soarta. Le putem admira strălucirea, dar nu se poate să nu vedem din această pricină că temelia de fapte nu era suficientă pentru aceste construcții șubrede ... Filosofia artei datorată hegelienilor și herbartienilor prezintă astăzi numai un interes istoric".*

Spre deosebire deci de orientările speculative, estetica experimentală își propunea să se bazeze exclusiv pe observație, pe compararea plină de răbdare a numeroase și variate fapte. Iar dacă vechea estetică metafizică își construia teoria „de sus", dinspre universal spre particular, cea nouă, inaugurată prin „Introducerea în estetică" (1876) a lui Gustav Theodor Fechner, alege calea opusă, construindu-și edificiul teoretic „de jos", pornind de la fapte și ridicîndu-se treptat la generalizări. Procedeul experimental implica o conlucrare pluridisciplinară, cîmpul datelor ce puteau fi corelate și comparate lărgindu-se astfel corespunzător. Dar o atare dezvoltare lua deseori un caracter fragmentar care, prin extinderea cîmpului de investigație, părea să ducă la însăși disoluția fruntariilor delimitative ale artei. Cu cît estetica se adapta mai mult cerințelor laboratorului, cu atît se depărta ea mai mult de atelierul artistului. Cum scria un cunoscut istoric al esteticii: „filosoful fusese înlăturat de la catedra sa ca profesor de estetică. Dar cine avea să-i ia locul? Erau numeroși postulanți deopotrivă de competenți. Noua tendință științifică a creat mai multe științe ale frumosului în loc de una singură: estetica psihologică, estetica etnologică, estetica

Scanned with CamScanner

sociologică ș.a.m.d. Dezintegrarea disciplinei cunoștea un ritm rapid. A fost stăvilită numai către sfîrșitul perioadei de care ne ocupăm, cînd abundența crescîndă de descoperiri și științe a fost din nou reunită în cadrul conceptului generos de «știință generală a artei» propus de Max Desoir" [1].

Obiectivul principal al tuturor acestor investigații era elucidarea cauzelor și condițiilor pentru care și în care anumite forme și proprietăți ale obiectelor naturale sau create sînt în măsură să suscite direct și nemijlocit plăcere prin simplul act al perceperii lor și nu numai în urma interpretării semnificației lor. Problema era deci de a clarifica faptul dacă există raporturi și proporții estetic preferabile și care sînt ele. Prin examinarea științifică, obiectivă a acestei probleme, Fechner inaugura o nouă epocă în cercetarea estetică.

O idee nouă, cristalizată în cursul experiențelor fechneriene și în prelungirea căreia se va dezvolta teoria empatiei estetice, era cea de „asociație", dezvoltată inițial de empirismul englez. Imaginația creatoare era, în această accepție, doar o energie asociativă, puterea de a deștepta în noi, în prezența unor anumite forme și raporturi formale, amintiri cufundate în subconștient și amestecate acolo cu un vast fond aperceptiv de idei latente. În baza acestei „expresivități asociative", caracteristicilor estetice ale formelor li se recunoștea capacitatea de a exprima viața noastră interioară. Idee ce va deveni principiul de bază al teoriei Einfühlungului. Empatie *(Einfühlung) înseamnă proprietatea de a ne proiecta sentimentele, emoțiile și atitudinile în obiecte neînsufletite. Conceptul de* impresie *sau* sentiment *(estetic) își pierdea astfel caracterul pasiv, devenind activ, capabil de a anima lucrurile și de a le face să reflecte stările noastre sufletești. Calitățile formale ale obiectelor au început astfel a fi interpretate drept simboluri, drept expresii ale subiectivității noastre. Ideea îi fusese familiară și lui Aristotel, ce explica în acest fel forța evo-*

---

[1]) K. E. Gilbert, H. Kuhn — *Istoria esteticii*, București, Ed. Meridiane, 1972, p. 451.

Scanned with CamScanner

catoare a metaforei, dar va căpăta extensie teoretică, explicită abia în perioada modernă a esteticii.

Desigur, fenomenul psihologic la care se referă teoria empatiei depăşeşte cu mult domeniul specific al artei şi, respectiv, al esteticii. Fără empatie, comunicarea socială, bazată pe interpretarea atitudinilor şi gesturilor celorlalţi, ar fi imposibilă. Teoreticienii empatiei erau conştienţi de acest lucru, însă considerau actul estetic ca reprezentînd forma cea mai intensivă şi complexă de empatie. Într-o formulare concisă, teoria empatiei caracterizează plăcerea estetică drept „autodesfătare obiectivată". A savura estetic înseamnă a-ţi savura propria interioritate, transpusă într-un obiect senzorial diferit de tine. Cu alte cuvinte, contemplatorul insuflă unui obiect oarecare o stare emoţională astfel încît să-l pătrundă şi să-l modeleze după chipul ei. De regulă, procesul se desfăşoară fără a fi conştientizat de către subiectul empatic. Eul său conştient, neştiind nimic despre acest împrumut emoţional acordat obiectului din faţa sa, îşi întîlneşte în el propria sa manifestare, fără a o recunoaşte, de regulă, ca atare. Astfel se face că întîlnim forme, obiecte sau fenomene naturale care par a ne vorbi într-un limbaj familiar nouă şi nu realizăm că vocea lor e pur şi simplu ecoul propriei noastre voci. Dar energia empatică implantată obiectului poate dăinui chiar dacă devenim conştienţi de acest fapt. Tocmai pe acest din urmă fapt se bazează arta, înţeleasă astfel drept „persistenţa iluziei într-o lume dezilu-zionată". Cînd poetul „vede" luna înălţîndu-se „gînditoare ca o frunte de poet", el nu se aşteaptă să credem cu toată seriozitatea în această personificare. „Realitatea poate fi mută, insensibilă, complet înstrăinată de noi. Sîntem însă în posesia unui mijloc care o readuce la viaţă şi la o rezonanţă simpatetică temporară, iar mecanismul psihologic care operează această transformare e denumit empatie" [2].

---

[2]) K. E. Gilbert, H. Kuhn — *op. cit.*, p. 460.

Scanned with CamScanner

În esență, acesta este firul roșu ce traversează și unește, pînă la un punct, concepțiile mai tuturor reprezentanților teoriei empatice. Primele referiri la principiul empatiei merg înapoi pînă la romantism și Herder, care vorbea despre comportamentul simpatetic, considerînd că orice formă apreciată drept frumoasă se bazează pe transpunerea întregului nostru eu simțitor în forma respectivă, pe însuflețirea, comuniunea și contopirea empatică cu obiectul senzorial perceput. Dintre teoreticienii ulteriori ce au contribuit printre primii la construirea unui statut teoretic al acestor intuiții se numără hegelianul F. Th. Vischer și Hermann Lotze. Primul dintre ei, în lucrări precum „Kritik meiner Ästhetik" (Critica esteticii mele, *1867*) *și „Das Schöne und die Kunst"* (Frumosul și arta, *ciclu de conferințe publicate postum în 1898*), *atribuia facultății de percepție o forță de penetrație emotivă (folosind termeni ca:* Zusammenfühlen, Hineinfühlen*), ceea ce o transforma într-o percepție simbolică prin care, în mod inconștient, transferăm subiectivitatea noastră în lucrurile percepute. Prin aceasta se obținea „o contopire a întregii vieți sufletești cu senzorialitatea". La fel, întîlnim la Lotze diferite caracterizări ale procesului de penetrare empatică a obiectelor estetice. În cadrul contemplației estetice, observă Lotze, pătrundem în starea proprie, în sentimentele vitale ale formelor și imaginilor complexe ce acționează estetic asupra noastră. „Nici o formă nu este atît de aridă încît fantezia noastră să nu se poată transpune în ea spre a o însufleți"*[3]. *Hermann Siebeck vede și el specificul contemplației estetice în sentimentul contopirii nemijlocite dintre spiritual și senzorial. Comportamentul estetic constă dintr-o confirmare deosebit de puternică a capacității noastre generale de a conferi obiectelor personalitate*[4]. *În mod inconștient, în actul percepției, noi împrumutăm obiectelor sensibile proprietățile*

---

[3]) H. Lotze — *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München, 1868, p. 78.

[4]). H. Siebeck — *Das Wesen der ästhetischen Anschauung*, Berlin, 1875, p. 68.

Scanned with CamScanner

expresia unor stări sufleteşti. Empatia este, ca atare, atît de puţin limitată la domeniul estetic, încît empatia estetică reprezintă numai o foarte mică parte din empatia constant exercitată de om. Dacă ne vom întreba, aşadar, o dată cu Lipps, prin ce proprietăţi se individualizează empatia estetică, atunci vom putea spune, în general, că în sfera artei întîlnim o empatie exprimată cu o intensitate neobişnuită.

Dar specificitatea empatiei estetice nu este numai de natură graduală. Lipps deosebeşte, în continuare, patru feluri de empatii, şi anume: a) însufleţirea empatică a naturii *(„Natureinfühlung"), desemnînd elanul nostru de a însufleţi natura şi spaţiul, cărora le atribuim tendinţe, forţe şi acţiuni proprii de fapt vieţii noastre sufleteşti. Este un fenomen general uman, ce stă la baza oricărui antropomorfism. Această empatie se manifestă chiar şi în raport cu formele cele mai elementare ale imaginaţiei, cum ar fi figurile geometrice, formele de bază ale arhitecturii şi ale muzicii — coloana şi ritmul. Într-un dreptunghi, de pildă, proiectăm prin empatie anumite tensiuni în direcţia celor patru linii drepte, transformîndu-le în forţe. Aceste empatii liniare sînt componentele elementare la care poate fi redusă starea estetică; b)* empatia estetică, *ce se manifestă atunci cînd atribuim obiectelor şi formelor naturale sentimente proprii precum: dîrzenie, mîndrie, jale, durere sau bucurie; c)* empatia dispoziţională, *prezentă atunci cînd noi atribuim dispoziţiile noastre sufleteşti, declanşate de perceperea unor particularităţi ale obiectelor exterioare chiar acestor factori, şi d)* empatia socială, *constînd din transpunerea vieţii noastre sufleteşti în altă persoană. Empatia produce, aşadar, o obiectivare a eului nostru, o oglindire a lui în lumea externă şi apoi o resorbire a sa prin contemplare, cînd avem impresia că toate calităţile pe care le-am proiectat noi în această exterioritate existau acolo dinaintea noastră, aşteptîndu-ne şi provocîndu-ne. Întrucît în empatia estetică proiecţia emotivităţii şi sensi-*

Scanned with CamScanner

bilității noastre în obiect are loc cu deosebită intensitate, valoarea estetică este astfel sinonimă cu o afirmare a vieții în lucrul considerat frumos. Neputința de a identifica viața într-un obiect ne face să-l considerăm urît — *spune Lipps. În valoarea estetică, noi resimțim ceea ce este omenesc, simțim valoarea ca fiind în același timp în* noi *și în* obiect. *Simțim o* simpatie estetică *pentru orice obiect căruia, conștient sau nu, i-am insuflat viață, proiectînd în el plăcerea noastră de viață și „această simpatie estetică e miezul universal al oricărei plăceri estetice în general". După Lipps, un obiect deține deci o valoare estetică cu atît mai mare cu cît ne putem transpune mai deplin în el și cu cît regăsim în el ceva mai important pentru personalitatea noastră. Acest principiu al acordului ființei noastre intime cu obiectul amintește în mare măsură obiectul estetic kantian, care se conformează scopului subiectiv al rațiunii ce reflectă mecanismul facultăților noastre. Prin această teleologie dobîndim un sentiment de plăcere, adică o confirmare, un sentiment pozitiv al realizării activității noastre, un* Selbstwertgefühl *pe care îl asociem obiectului.*

Această plăcere estetică, resimțită în urma însuflețirii antropomorfe a formelor naturale, implică însă, la Lipps, o normă *limitativă, ce ia în considerație doar acele forme artistice care îngăduie omului o cît mai bogată autoobiectivare sufletească. Forme ce nu pot fi, astfel, decît* figurative, *permițînd, prin asociere, investirea lor simbolică. Este, i s-a obiectat, o absolutizare deghizată a naturalismului. Dar istoria artei consemnează întregi epoci și stiluri artistice, precum arta orientală, egipteană, bizantină, medievală, ale căror izbînzi artistice s-au sustras viziunii realiste. Abstractizarea și stilizarea, comune acestor modalități artistice, sînt nu atît o expresie a vitalității noastre, confirmate prin empatie, cît a „spiritualității", poate mai specifică ființei umane. Constatare ce ne avertizează că o estetică bazată exclusiv pe noțiunea de empatie rămîne inaplicabilă în multe domenii ale istoriei artei. Ea va trebui întregită,*

Scanned with CamScanner

complementar, de o estetică ce pornește de la instinctul de abstractizare. La fel cum instinctul empatic, ca premisă a trăirii estetice, își găsește satisfacerea în frumusețea organicului, tot astfel instinctul de abstractizare își află frumusețea sa în lumea anorganică ce neagă viața și, în general vorbind, în orice legitate și necesitate abstractă.

Cel care a sesizat această unilateralitate a teoriei lui Lipps, păstrînd din ea ceea ce este valoros, dar completînd-o prin teoria nevoii de abstractizare, a fost Wilhelm Worringer care, la numai cinci ani de la publicarea Esteticii *lui Lipps, deci în 1908, publică studiul de larg ecou și perenitate „Abstraktion und Einfühlung“* [5].

Confirmarea teoriei sale Worringer și-o găsește în activitatea estetică a omului primitiv și în arta gotică, pe care le analizează pe larg în studiul amintit.

În concepția lui Worringer, omul primitiv trăiește înconjurat de o lume pe care n-o înțelege și care-l copleșește prin complexitate, insuflîndu-i o frică și o tensiune spirituală pe care va încerca să le atenueze evadînd din relativismul fenomenelor și din complexitatea încurcată a unei firi vrăjmașe. De aceea, primitivul simte nevoia unei lumi alcătuite din lucruri nediferențiate, imobile și perene. Și, cum această lume solidă și invariabilă el nu și-o află în preajmă, și-o va crea singur, în planul unei arte abstracte, redusă la cîteva linii geometrice. Fluiditatea formelor naturale e substituită prin forme fixe. Figurile abstracte, geometrice ale artei sale precumpănitor ornamentale — linia dreaptă, triunghiul, pătratul, cercul — nu sînt pentru el un simplu joc, ci expresia unei adînci nevoi sufletești de siguranță și liniște. La originea artei nu stă, prin urmare, tendința de a imita natura, conchide Worringer, ci tocmai tendința contrară de a evada din natură și din arbitrariul ei într-un univers de abstracțiuni geometrice și de valori absolute. „Instinctul primitiv de imitație a dominat în toate timpurile, și istoria sa

---

[5]) Publicat în traducere românească sub titlul „Abstracție și entropatie“, București, Ed. Univers, 1970.

Scanned with CamScanner

este o istorie a îndemînării manuale, fără importanţă estetică“ [6]. *El a fost din cele mai vechi timpuri separat de instinctul artistic propriu-zis, ce prezenta un stil sever, care evita orice realism. Şi nu, cum s-a crezut multă vreme, din cauza lipsei de pricepere în a imita natura, ci din nevoia de a satisface un anumit impuls sufletesc: „Arta adevărată a satisfăcut în orice timp o nevoie sufletească adîncă şi nu instinctul pur de imitare a modelului natural*“ [7].

Voinţa artistică (das Kunstwollen) *nu putea fi deci determinată, în toate cazurile, de nevoia de empatie. Ca pol opus al acestei nevoi de empatie Worringer evidenţiază nevoia de abstractizare. Împreună, empatia şi abstractizarea se împletesc ca două ramuri fundamentale ale esteticii. Esteticul nu consistă în nici unul din aceste două procese ale conştiinţei, ci în realizarea lor pe planuri intuitive improprii.*

O dată cu Worringer, la care-şi află împlinirea şi totodată depăşirea, istoria teoriei Einfühlung-*ului se încheie. Perspectiva ei înnoitoare nu se va pierde însă, regăsindu-şi confirmarea şi dezvoltarea modernă cu peste jumătate de secol mai tîrziu, la reprezentanţii esteticii fenomenologice — Roman Ingarden şi Mikel Dufrenne, o estetică ce va analiza şi demonstra şi ea, deşi cu alte mijloace, rolul hotărîtor al subiectului receptor în naşterea şi definitivarea obiectului estetic.*

Teoria empatiei estetice — al cărui principal reprezentant a fost Lipps — a marcat, în pofida limitelor sale, o importantă deschidere şi dinamizare a cercetării estetice. Atenţia teoreticienilor, imobilizată multă vreme doar asupra formei obiectului de artă, se focalizează de acum şi asupra atitudinii subiectului care contemplă. Apelul la psihologie punea valoarea estetică în dependenţă directă de activitatea spirituală a receptorului. De asemenea, lucrările lui Lipps au contribuit la înlăturarea multor concepţii eronate, dar adînc

---

[6]) W. Worringer, *op. cit.*, p. 29.
[7]) *Idem*, p. 32.

Scanned with CamScanner

înrădăcinate, precum cele ludice sau cele hedoniste despre natura artei.

Ecoul larg al teoriei empatice nu a însemnat însă numai acord sau asimilare, ci şi polemică sau chiar respingere. Astfel, celebrul psiholog german Müller-Freienfels reproşa teoriei empatiei că faptele ce stau la baza ei nu sînt specifice numai domeniului estetic, putînd fi întîlnite, practic, pretutindeni în viaţa omului [8]. *Apoi, mai observa psihologul german, fenomenele estetice explicate prin empatie nu acoperă totalitatea simţirii estetice, observaţie pe care, cum am văzut, i-a adus-o şi Worringer. Obiecţiile nu ni se par totuşi întemeiate pînă la capăt. În ce o priveşte pe prima, de pildă, e adevărat că, deşi deosebeşte patru tipuri de empatie, Lipps nu a specificat suficient de clar ce este caracteristic pentru empatia estetică în raport cu cea manifestă în viaţa cotidiană. Implicit însă, cum cititorii acestei cărţi se vor putea convinge, este conţinută în demonstraţia lui Lipps ideea că în empatia estetică predomină* momentul contemplativ, *în vreme ce în viaţa practică empatia are un caracter precumpănitor* activ, volitiv. *A doua obiecţie viza faptul că se neglijează momentul intelectual (ce stă la baza abstractizării) aflat în unitate cu cel afectiv (asigurat prin empatie) şi că abia unitatea ambelor declanşează trăirea estetică în plenitudinea ei. Această observaţie* depăşeşte *însă teoria empatiei, nu o anulează, deoarece empatia este explicată tocmai prin faptul că noi introducem în obiectele din natură întreg conţinutul nostru sufletesc.*

O altă obiecţie, de o natură aparte, aparţine lui Hugo Münstenberg [9], *care neagă, din principiu, chiar posibilitatea de a conferi empatiei vreun caracter estetic. După Münstenberg, valoarea estetică nu ar lua naştere prin empatie, ci datorită unui acord între voinţa noastră subiectivă şi voinţa*

---

[8]) Müller-Freienfels — *Psychologie der Kunst*, Leipzig und Berlin, 1912.

[9]) Hugo Münstenberg — *Psychologie der Werte*, Leipzig, 1908.

Scanned with CamScanner

(legitatea) obiectivă a naturii, deci nu prin transpunerea vieţii noastre interioare în fenomenele şi lucrurile înconjurătoare. Fenomenul ar fi de fapt invers, natura voieşte a ne ieşi în întîmpinare, a ne contacta şi a se proiecta în noi. Eliminînd în contemplare orice interes practic, orice intenţie anterioară contactului cu obiectul sau fenomenul estetic, se realizează un acord între voinţa noastră şi voinţa naturii, iar rezultatul acestui acord este sentimentul de satisfacţie estetică.

Toate aceste obiecţii n-au zdruncinat însă prestigiul de care teoria empatiei estetice s-a bucurat în epocă. Ea rămîne teoria în care mulţi esteticieni vedeau şansa de a evita scepticismul şi relativismul asociate anterioarelor teorii ale valorii estetice.

Principalii esteticieni români de la începutul secolului au receptat şi ei cu deosebit interes această teorie, şi îndeosebi forma complexă pe care i-a conferit-o Lipps. Un interes mergînd de la acordul entuziast şi total, la Petre Andrei, trecînd prin expunerea obiectivă, de tratat, din „Estetica" lui Vianu, şi sfîrşind cu rezervele formulate de Blaga care, pe urmele lui Worringer, aducea teoriei lui Lipps importante întregiri şi corecţii. Replica esteticienilor români, perfect conectaţi în acea perioadă la pulsul filosofiei germane, a fost dintre cele mai prompte din lume. Astfel, la nici 10 ani de la publicarea, în 1906, a celui de al doilea volum din „Estetica" lui Lipps, în 1915, Petre Andrei publică, în „Convorbiri literare" nr. 10, studiul „Valorile estetice şi teoria empatiei" [10], *care este nu numai prima deschidere spre publicul român a problematicii* Einfühlung*-ului, dar şi încetăţenirea în limbajul românesc de specialitate a termenului de* empatie, *ca echivalent al noţiunii germane. Adept entuziast al teoriei empatici, în forma pe care o dobîndeşte la Lipps, el va relua şi dezvolta acest studiu sub forma unui capitol din teza sa de doctorat „Filosofia valorii" — operă de referinţă în dome-*

---

[10]) Republicat în: Petre Andrei — *Opere sociologice* I. Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de dr. Mircea Mâciu, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1973, p. 149—162.

Scanned with CamScanner

niul axiologiei şi sociologiei valorii, pe care o definitivează pentru tipar în 1919. Din perspectiva filosofiei valorilor, Petre Andrei sesizase importanţa euristică a empatiei estetice pentru identificarea unui criteriu unitar *de recunoaştere a valorii estetice.*

Cititorul român interesat de istoria conceptelor şi concepţiilor estetice are deci prilejul de a cunoaşte, prin lucrarea de faţă, una dintre operele de referinţă ale acestei istorii, placă turnantă la răscrucea dintre caracterul speculativ al marilor sisteme estetice şi elanul experimental al esteticilor de tip ştiinţific.

VICTOR ERNEST MAŞEK

Scanned with CamScanner

INTRODUCERE

Estetica este știința despre frumos; implicit, și despre urît. „Frumos", așadar, se numește un obiect care trezește în mine un sentiment caracteristic, anume acela pe care îl numim „sentimentul frumosului". În orice caz, „frumusețe" este numele capacității unui obiect de a produce în mine un *efect* determinat.

Acest efect este, precum se poate analiza îndeaproape, un efect în *mine*, un fapt psihologic, deci. Estetica vrea să stabilească natura acestei influențe, vrea s-o analizeze, s-o descrie, s-o delimiteze. Și vrea s-o facă *inteligibilă*. În ultimă instanță, ea indică factorii care se reunesc în mine în vederea unui atare efect; ea arată mai ales condițiile ce trebuie îndeplinite de un obiect pentru a fi capabil să producă acest efect; și mai trebuie să descopere legitatea după care aceste condiții acționează. Aceasta este o problemă de psihologie. *Estetica este, așadar, o disciplină psihologică.*

Totodată, privirea esteticianului trebuie să se îndrepte în mod necesar peste tot, în natură și în artă, unde există *obiecte* frumoase. Nu ceva oarecare, ci aceste obiecte caută el a le face inte-

Scanned with CamScanner

ligibile din punct de vedere estetic. Asupra lor aplică el cercetarea psihologică. În aceste condiții, estetica poate fi caracterizată ca o disciplină a psihologiei *aplicate*.

În măsura în care estetica descrie, face inteligibil și „explică", ea este o știință *descriptivă* și *explicativă*. În contrast net cu astfel de științe sînt situate de unii științele normative *(Normwissenschaften)*. Acest contrast pare absolut clar. Una este să întreb ce anume e un lucru și pentru ce e așa cum e, și altceva să întreb dacă sau cum *ar trebui* să fie. Una este afirmarea unui fapt și a unei legități a faptului, și alta recomandarea, cerința, pe scurt, norma.

Și totuși acest contrast nu este, pe de altă parte, deloc un contrast. Serios vorbind, eu cunosc condițiile necesare pentru producerea unui sentiment al frumosului; știu *că* și *de ce* acești factori sînt potriviți producerii acestui sentiment, și de ce alții sînt nepotriviți; cunosc legitatea după care anumite condiții, prin acțiunea lor individuală sau reunită, provoacă sentimentul frumosului, iar altele îl tulbură. Pe scurt, pot să spun ce condiții anume trebuie îndeplinite și care trebuie evitate dacă vrem să trezim sentimentul frumosului. Aceasta înseamnă că examinarea situației de fapt constituie, în același timp, și o recomandare.

Observația de mai sus este valabilă nu numai aici, ci și în toate domeniile posibile. Anume, peste tot unde stau față în față o teorie și o tehnică. Cercetările de fizică sînt, în același timp, recomandări pentru tehnica proprie fizicii, cercetările de fiziologie sînt, în același timp, recomandări pentru tehnica din fiziologie, respectiv pentru

Scanned with CamScanner

tehnica medicală. La fel, cercetările estetice sînt, în mod necesar, recomandări pentru tehnica estetică, adică pentru artă.

Contra celor afirmate mai sus ridică obiecții răspicate doar cîțiva artiști și amatori de artă. Artistul, spun ei, este liber; nimeni nu are dreptul să-i facă recomandări; individualitatea artistică are dreptul și trebuie să trăiască fără îngrădiri, fără constrîngeri.

Toate aceste adevăruri sînt evidente. Nu este nimic mai de la sine înțeles decît această libertate absolută a „artistului". Trebuie însă pusă o întrebare. Cine este „artist"? *Cînd* și *în ce măsură* este cineva care se numește, sau este numit astfel, artist? În ce măsură, într-un caz dat, se *manifestă* el ca atare? Este clar: în răspunsul la această întrebare rezidă întreaga estetică normativă.

Fără îndoială, „arta" este o activitate specifică, diferită de oricare altă activitate omenească. Înainte de toate, ea se caracterizează printr-un scop aparte. Putem spune că arta este crearea intenționată a frumosului. Dar, s-ar mai putea spune, întotdeauna rezidă în cuvîntul „artă" sau „artist" o obligație. Cine ridică pretenția ca, într-un caz dat, să se prezinte drept artist, trebuie să urmărească scopul pe care-l desemnează cuvîntul „artă". Și el trebuie să folosească mijloacele care duc la acest scop. Într-un cuvînt, trebuie să exercite activitatea care se numește „activitate artistică". Trebuie să satisfacă toate recomandările pe care acest termen le închide în sine.

Desigur, sarcina esteticii este, însă, de a stabili sensul cuvintelor „artă" sau „activitate artistică" în general. De aceea, ea nu construiește și nu

Scanned with CamScanner

decretează, ci întreabă, pur și simplu: ce se numește astfel, de fapt? Care sînt caracteristicile „artei", așa cum rezultă ele din contemplarea artei, a ceea ce se prezintă și este recunoscut, în general, ca artă? Și, mai departe, este sarcina esteticii aceea de a stabili corelația dintre scopul acestei „arte" și condițiile necesare realizării ei în general. Estetica închide astfel în sine toate recomandările și toate obligațiile „artistului".

Firește, nu e vorba aici despre ceva oarecare, ci despre estetică, adică despre ceea ce este estetica în măsura în care a ajuns la rezultate științifice sigure. Despre acestea și numai despre acestea spun eu: ele sînt, în același timp și în aceeași măsură, norme.

Invers, evident că normele pe care le elaborează estetica nu au voie și nu trebuie niciodată să fie altceva decît o altă expresie pentru fapte și conexiunile logice dintre ele, acceptate sau recunoscute de ea. Normele care rezultă nu sînt norme ale esteticii, ci ale esteticianului. Iar pe acestea nu le iau în discuție aici.

Atari norme, elaborate sau stabilite de estetică, nu sînt, însă, pentru „artist", norme pe care să și le aproprieze și cărora să li se *subordoneze*. Ele sînt modalitățile prin care el, tocmai fiindcă este artist, acționează de la sine. Sînt modurile firești de manifestare a firii sale de artist și, cu cît aceste moduri firești de manifestare sau aceste norme rezidă în natura sa, cu atît mai puțin are el nevoie să fie conștient de ele. Ba, chiar, îi poate fi dăunător să reflecteze prea mult asupra lor.

Acolo, însă, unde actului artistic îi lipsește deplina necesitate interioară, acolo unde, în acest fel, devine posibilă eroarea — și nici un artist nu

Scanned with CamScanner

este, în fond, imun față de eroare —, acolo pot fi folositoare reflecțiile asupra condițiilor artei, cu alte cuvinte, asupra esteticii, pentru a se evita căile ocolite sau greșite. Practic, nu există nici un artist care să nu reflecteze asupra condițiilor artei sale. Ceea ce înseamnă că toți artiștii, chiar și aceia care defăimează estetica, o profesează.

Problemei privind raportul esteticii cu vocația artistică îi urmează problema privind raportul acesteia cu istoria artei sau cu știința istorică a artei. În măsura în care aceasta este *știință*, ea vrea *să înțeleagă*. Vrea să înțeleagă istoricește *operele de artă* existente.

Aceasta se produce în două feluri. În primul rînd: eu înțeleg o operă de artă dacă știu în ce fel este ea operă sau ce anume o face să fie astfel. Este chiar problema esteticii.

În al doilea rînd, se poate ca „înțelegerea operei de artă" să fie privită ca înțelegere specific istorică. Cum a devenit opera de artă, din punct de vedere istoric? Și cum s-a întîmplat ca ea să devină tocmai opera de artă care este?

La această întrebare e posibil a se da multe răspunsuri. Se știe cîte ceva despre cel care a comandat lucrarea, despre modelele și imboldurile respective, despre școala, despre circumstanțele în care a evoluat artistul.

Propriu-zis însă, opera de artă n-a rezultat din toate acestea. Ea a apărut din sufletul artistului, din forțele sale artistice, din sentimentul său artistic. Acesta este un sentiment de aceeași natură cu acela ce se găsește în privitorul operei de artă și-și datorează existența unor temeiuri asemănătoare. Forțele creatoare din artist, precum s-a spus pe drept cuvînt, sînt aceleași ca și for-

Scanned with CamScanner

ţele de a savura opera de artă din subiectul care o contemplă. Savurarea, desfătarea artistică este un mod de re-creare.

În orice caz, „a înțelege existența operei de artă“ înseamnă înțelegerea procesului în virtutea căruia aceasta a luat ființă în artist, cunoașterea condițiilor interioare cărora ea își datorează existența și a legităților după care acestea acționează. Dar aceasta este, din nou, sarcina esteticii.

De aici rezultă că și modul în care se exprimă o caracteristică a epocii într-o operă de artă, ca și acțiunea acesteia asupra epocii sale, fac parte din istoria operei de artă. Dar și că înţelegerea acestor realităţi incumbă esteticii. Ele pot fi realmente „*înţelese*“ numai de către o estetică serioasă și cuprinzătoare, așezată pe temelii psihologice sigure.

Numai așa este știința istorică a artei totodată și estetică; altminteri, ea ratează o parte esențială sau cea mai esențială a sarcinii sale științifice.

Scanned with CamScanner

SECȚIUNEA ÎNTÎI
PRINCIPIILE ESTETICE FORMALE GENERALE

Capitolul întîi
DESPRE PLĂCERE ÎN GENERAL

Însemnări preliminare

Estetica, așa cum spuneam mai înainte, este teoria despre frumos; și, implicit, despre contrariul său, urîtul.

Aici ne pîndește întrucîtva pericolul contrazicerii. Estetica, se zice, este teoria despre ceea ce *prezintă valoare din punct de vedere estetic* și este de discutat dacă un obiect ar putea fi valoros din punct de vedere estetic fără să fie frumos. În ce mă privește, nu accept această dispută, dat fiind că, după părerea mea, în estetică „frumos" se numește ceea ce este valoros „din punct de vedere estetic". Pentru mine, cel puțin, așa se prezintă chestiunea. Este, așadar, totuna dacă spun că estetica este teoria despre frumos sau teoria despre ceea ce e valoros din punct de vedere estetic.

Despre „ceea ce este valoros din punct de vedere estetic" știm de la început un lucru: el este, ca tot ce e valoros, *plăcut*. Acest dat rezidă în sensul *cuvîntului* „valoros". Că ceva este valoros înseamnă că acelui ceva îi e propriu a ne bucura, a produce satisfacție, pe scurt, a trezi plăcere. Cuvîntul „valoros" n-ar avea sens fără această relație cu bucuria, cu satisfacția, cu plăcerea unei ființe sensibile.

Totuși, nu e zis că „valoros" și „plăcut" coincid din punct de vedere noțional. S-ar putea ca

Scanned with CamScanner

tot ceea ce e valoros să fie în mod necesar și plăcut, și, cu toate acestea, „valoros“ să nu însemne absolut același lucru ca „plăcut“; s-ar putea, mai ales, ca mărimea sau înălțimea valorii unui obiect să nu coincidă cu înălțimea sau intensitatea sentimentului de plăcere pe care obiectul este apt a-l trezi.

De fapt, așa este în realitate. Să ne gîndim la vorbele de duh, amuzante, sau la o situație comică înveselitoare. Oricît ar fi plăcerea de intensă, nu putem spune că glumei sau situației le revine de drept o valoare corespunzătoare.

Faptul are o dublă explicație. Prima: în vorba de duh nu ne bucură un obiect, ci un joc, anume: un joc al inteligenței; sau, mai exact spus, un joc care pune în mișcare inteligența, o festă care i s-a jucat acesteia. La fel stau lucrurile și cu situația comică. Aici se joacă întîmplarea cu puterea noastră de înțelegere, cu așteptarea noastră, cu felul nostru firesc de a privi lucrurile. Despre asta vom vorbi mai pe larg ulterior.

Și încă un aspect pe care vreau să-l clarific aici. „Plăcut“ și „valoros“ nu coincid nici din punct de vedere categorial. Unii ne asigură că numai în privința gradului de intensitate un sentiment de plăcere diferă de alt sentiment de plăcere, respectiv, un sentiment de neplăcere de un alt sentiment de neplăcere. Sursa acestei afirmații este o prejudecată. Dar și aici, ca și cel mai adesea, realitățile nu se supun prejudecăților.

Deosebirile între diferitele sentimente de plăcere — și, la fel, între diferitele sentimente de neplăcere — nu sînt în general simple deosebiri de intensitate; ca și deosebirile între diferite sunete. Sunetele pot fi mai tari sau mai slabe unele decît altele; dar sunetele se pot deosebi între ele și prin *caracterul* lor.

Același lucru este valabil și pentru sentimentele de plăcere și neplăcere. După cum deosebirea dintre sunetul flautelor și cel al trompetelor nu poate fi considerată o simplă deosebire de intensitate, nici plăcerea provocată de situația comică, pe de o parte, și plăcerea trezită de o acțiune

Scanned with CamScanner

sau o faptă nobilă pe care un om o săvîrșește cu jertfa propriei sale vieți, pe de altă parte, nu diferă doar prin intensitate. Situația comică, spuneam, înveselește sau însenînează. Și ea poate înveseli sau însenina în cel mai înalt grad. Din contră, nici o acțiune nobilă nu înveselește, nici nu însenînează vreodată, nici în măsură mare, nici mică. Dar ea exercită un efect plăcut, calitativ diferit categorial.

Evident, sentimentul de plăcere căruia voim să-i atribuim valoarea determinantă a unui obiect este nu numai un sentiment de plăcere de o anumită intensitate, ci și unul de o specificitate calitativă anume. În orice caz, se comportă la fel cu sentimentul de plăcere în care există conștiința valorii estetice.

În sfîrșit, mai putem observa, anticipînd, încă ceva: valoarea estetică este valoarea care se naște în noi în contemplarea estetică. Dar despre ceea ce poate fi „contemplarea estetică" vom vorbi într-un capitol ulterior.

Legea generală a sentimentului de plăcere

Să ne întoarcem la constatarea neîndoielnică potrivit căreia sentimentul valorii în general, deci și sentimentul valorii estetice, este un sentiment de plăcere. Acest fapt ne impune datoria de a aborda, înainte de toate, chestiunea condițiilor și legilor sentimentului de plăcere. Intenția mea este îndreptată nu spre descrierea completă a fundamentării psihologice, ci spre expunerea cît mai simplă cu putință a criteriilor decisive, și în special a celor esteticește decisive.

Un ocol este, poate, aici, drumul cel mai scurt. De pildă, o coardă, o coardă de pian, este întinsă. Acestei corzi i se pot *aplica* toate mișcările posibile, mai repezi sau mai încete, mai regulate sau mai neregulate. Eu nu fac decît să pun mîna pe coardă și să trag de ea încoace și încolo, după voia mea.

Scanned with CamScanner

Dar nu toate aceste mișcări sînt *în mod firesc* ale corzii. Dacă gradul de întindere și intensitatea ei sînt acordate în Do major, căruia îi corespund 33 de vibrații pe secundă, corzii îi e dat, în mod firesc, să vibreze regulat de 33 de ori pe secundă. Coarda, firește, efectuează și alte mișcări; acestea, însă, nu corespund, sau nu corespund în aceeași măsură, întinderii, constituției și structurii ei, pe scurt „naturii" ei.

Sufletul omenesc nu este o coardă, dar el este comparabil cu un sistem de corzi. Sau, dacă nu luăm în seamă această comparație ce poate sugera sufletul omenesc — mai cu seamă dacă el este sau nu totuna cu creierul mare — , în orice caz el este *ceva structurat într-un fel.* Aceasta înseamnă că și sufletul are, ca și coarda, o esență proprie, o organizare proprie, o constituție și o structură proprii, pe scurt, propria sa natură. Și el conține în natura sa felurite dispoziții sau disponibilități față de un eveniment. Altfel spus: în suflet există diferite modalități de manifestare, cu care acesta este înzestrat sau investit de către natură, sau spre care este îndreptat sau „acordat" în mod firesc.

Și sufletului i se pretind sau i se cer de toate. Și lui i se pot administra diverse „mișcări", și în el pot fi stîrnite o serie de „emoții", și lui i se pot stoarce anumite manifestări. El trebuie să le simtă, să le perceapă, să le reprezinte cînd pe unele, cînd pe altele.

Și astfel se ridică și în legătură cu sufletul întrebarea dacă el este acordat la o anume formă de activitate pe care trebuie să o îndeplinească la un moment dat. Există, și în cazul lui, posibilitatea ca o formă sau alta de activitate să se potrivească mai mult sau mai puțin esenței sale, naturii sale, sau unei laturi a naturii sale, unei „corzi" anume din întregul „sistem de corzi".

Această situație o putem prezenta și altfel: pot spune despre forma de activitate care corespunde într-un grad mai înalt naturii sufletului că în ea natura sufletului se valorifică, se exprimă

Scanned with CamScanner

în măsură mai înaltă, sau că sufletul se manifestă în această activitate în mai mare măsură pe „sine însuși". Astfel, stau față în față aceste activități ale sufletului care, în mai mare sau mai mică măsură, sînt „activități de autoafirmare" ale sufletului.

Și, în sfîrșit, cu o nouă expresie: acele manifestări ale sufletului care corespund „naturii sufletului" găsesc în suflet condiții mai favorabile de realizare. Sufletul le dezvăluie mai ușor pe acestea, sau li se dezvăluie mai ușor acestora. Astfel se mențin două posibilități opuse, și anume: realizarea unui proces psihologic, pe de o parte, găsește în suflet sau în natura sa condiții mai favorabile și, pe de altă parte, găsește condiții mai puțin favorabile.

Cu aceasta, am indicat totodată fundamentul oricărei plăceri sau neplăceri. E valabilă, în cazul dat, propoziția universală: un fundament al plăcerii ia naștere în măsura în care procesele psihice — sau complexele acestora, precum senzații, percepții, reprezentări, cugetări și corelații ale acestora — sînt „în mod firesc" ale sufletului. Procesele psihice sînt însoțite de plăcere în măsura în care sînt „activități de autoafirmare" ale sufletului. Procesele sau fenomenele psihice trezesc un sentiment de plăcere în măsura în care realizarea lor găsește condiții favorabile în suflet sau în natura sa. Plăcerea este expresia sau simptomul nemijlocit conștient al acestui fapt, este reflexul sau răsfrîngerea acestuia în conștiință. La fel, neplăcerea este simptomul nemijlocit conștient al faptului că fenomenele psihice merg în contrast cu natura sufletului, însemnînd pentru ea o constrîngere sau o pretenție exagerată, în sensul că împlinirea lor în suflet sau în natura sufletului găsește condiții nefavorabile sau mai puțin favorabile.

Scanned with CamScanner

Legea plăcerii ca lege a „apercepției"

Dar „împlinirea" sau „realizarea" procesului psihic trebuie definită mai exact. O senzație, o percepție, o reprezentare care trebuie să se săvîrșească în mine trebuie, în primul rînd, să fie „*declanșată*" printr-o excitație fiziologică sau psihică. Numim această declanșare a procesului psihic „*percepție*".

Această percepție nu este însă „realizarea" propriu-zisă a senzației, a percepției, a reprezentării. Procesul doar perceput nu este încă, în sensul deplin al cuvîntului, un proces sufletesc. El nu este încă deplina proprietate a sufletului. Pentru a deveni așa ceva, el trebuie mai întîi să fie „asimilat". Trebuie să fie adoptat în corelație cu ceea ce reprezintă preocuparea mea de moment, în sensul căreia sînt îndreptate întrebările mele, gîndirea, judecata mea, asupra căreia voința și simțirea mea se fixează acum. El trebuie să fie „aperceput" în mine. În aceasta abia constă „împlinirea" propriu-zisă a unui proces psihic. Este același lucru dacă spun: el constă în cuprinderea, înțelegerea, luarea în considerație a senzației, percepției, reprezentării, în observarea lor sau a obiectului lor *, în îndreptarea atenției asupra acestora. Această luare în considerație, înțelegere, această sesizare interioară, și, prin aceasta, devenire eficientă dată, specifică unui proces sau trăiri psihice raportate la viață, este ceea ce eu numesc „apercepție". Și aceasta abia este aducerea la „*îndeplinire*" de către mine a senzației, percepției, reprezentării.

În consecință, regula mai sus pomenită de noi trebuie astfel înțeleasă: plăcerea ia naștere în măsura în care un proces psihic găsește condiții favorabile *percepției* sale în suflet, sau în măsura în care el este *în acord* cu condițiile sufletești ale *apercepției*. Neplăcerea rezultă atunci cînd situația este cea contrară.

---

* Spun aici: senzația, percepția, reprezentarea, „sau obiectul lor". Ultima formulare este cea mai corectă. Totuși, cel puțin deocamdată, nu intră în calcul aici diferențierea procesului psihic de „obiectul" său.

Scanned with CamScanner

Pe lîngă aceasta, este îndeosebi nevoie să se pună accentul pe ceea ce numim „în suflet". Fiecare proces poartă, de asemenea, în sine *însuşi*, după cum este alcătuit într-un fel sau altul, condiţiile apercepţiei sale. El *pretinde* în măsură mai mare sau mai mică să fie aperceput, însuşit, înţeles. El ridică, potrivit „naturii" *sale*, o pretenţie mai mare sau mai mică la „atenţie".

Dar se pune acum întrebarea: în vederea împlinirii acestei pretenţii sau cerinţe, cum se potriveşte acest fapt cu condiţiile din afara procesului sau independente de el, dacă *sufletul*, care îşi însuşeşte, apercepe, conform naturii *sale*, procesul, este în stare să *satisfacă* această pretenţie sau această cerinţă, dacă şi în ce măsură vine de la sine „*în întîmpinarea*" acestei pretenţii sau cerinţe?

În consecinţă, se stabileşte dacă şi în ce măsură un sentiment de plăcere însoţeşte procesul psihic. Plăcerea este, pe de o parte, expresia acestei relaţii între natura procesului perceput şi a celui ce revendică apercepţia, şi, pe de altă parte, expresia naturii sufletului, care permite această apercepţie. Şi neplăcerea este în egală măsură expresia unei astfel de relaţii. Ea ia naştere în măsura în care cerinţa existentă în natura procesului — cuprinsă sau considerată în „regiunea aperceptivă" a corelaţiei cu viaţa psihică, în „punctul de vedere interior" — intră în conflict cu natura sufletului şi condiţiile de apercepţie existente în ea.

Sentimentul plăcerii şi „dimensiunile psihice"

Cu acestea, condiţia plăcerii şi a neplăcerii a fost deplin caracterizată. Dar mai lipseşte un lucru: nu este încă pe de-a-ntregul caracterizată condiţia înălţimii sau intensităţii lor, fapt ce reclamă o tratare specială.

Scanned with CamScanner

Ceea ce cred eu în această chestiune se apropie destul de mult de o asemenea tratare. Plăcerea și neplăcerea, spun eu, depind de măsura în care esența naturii lor — potrivit cerinței unui proces anume de a fi apercepu t — vine în întîmpinarea, respectiv, se opune acestei cerințe. Prin aceasta, s-a *preliminat* deja o condiție esențială a oricărei plăceri sau neplăceri, anume, aceea că ne aflăm în prezența unui proces psihic, că se declanșează o senzație, o percepție, o reprezentare și că aceasta pretinde apercepția. Numai în felul acesta poate să aibă loc de fapt „*întîmpinarea*“ sau să devină *eficace* „concordanța“ procesului cu condițiile apercepției sale existente în natura sufletului.

Faptul acesta înseamnă mai ales că *gradul* în care această concordanță devine eficace nu este determinat doar de măsura în care asemenea condiții ale apercepției există în natura sufletului, *putînd* deveni eficace de la sine, ci și de măsura în care ele au *ocazia* să devină eficace. Ele au, însă, cu atît mai mult ocazia aceasta, cu cît procesul prilejuiește aceasta, cu atît mai mult cu cît el *revendică* apercepția.

Prin urmare, și înălțimea plăcerii apare dependentă de acești doi factori. Ea este determinată, putem spune, în mod firesc și înainte de toate, de măsura „întîmpinării“ pe care natura sufletului o oferă procesului psihic ce pretinde apercepția.

Dar ea va trebui să fie apreciată tot din punctul de vedere al măsurii în care oferă întîmpinarea, deci al cantității psihice sau al dimensiunilor a ceea ce va trebui adus, prin întîmpinare, spre apercepția liberă și lesnicioasă. „Cantitatea psihică“ sau „dimensiunile“ unei trăiri ori ale unui proces psihic echivalează cu gradul în care el revendică atenția, „activitatea de înțelegere“ sau apercepția.

Asemănătoare este premisa fundamentală a *neplăcerii :* un proces psihic este perceput și revendică apercepția. Numai așa, ca și în cazul concordanței, poate deveni actual *contrastul* între

Scanned with CamScanner

proces și condițiile existente în natura sufletului pentru apercepție. Totodată, acest contrast devine actual în grad mai înalt, sau devine cu atît mai acut cu cît procesul revendică mai intens apercepția, atenția, activitatea de înțelegere, pe scurt, cu cît posedă „dimensiuni psihice".

Prin urmare, atît înălțimea plăcerii, cît și cea a neplăcerii depind de cantitatea sau de dimensiunile trăirii sau ale procesului ce pare însoțit de ele. Plăcerea și neplăcerea au temeiuri contrare. Dar în *cantitatea* procesului psihic există un factor care condiționează simultan înălțimea plăcerii și pe aceea a neplăcerii.

Că este așa, poate vedea oricine. Trebuie ca eu să fiu „afectat" sau solicitat în mod plăcut sau neplăcut de un obiect, trebuie ca el să-mi facă o „impresie" plăcută sau neplăcută, pentru ca în mine să se stîrnească un „interes" pozitiv sau negativ; în orice caz, el trebuie în primul rînd să mă afecteze, să mă solicite, să facă o impresie asupra mea, să-mi trezească interesul. Și, în orice caz, sentimentul de plăcere, respectiv, de neplăcere crește cu gradul în care sînt afectat sau solicitat, în care trăiesc o impresie sau în care interesul meu este stîrnit. Ceea ce mă solicită sau mă afectează mai puțin este, de asemenea, mai puțin plăcut sau neplăcut.

Opoziția dintre cele două condiții ale plăcerii

Se vede acum lesne că factorii mai sus caracterizați ai plăcerii, anume, cerința unui proces de a fi *apercepuț* și dispoziția existentă în natura sufletului pentru a satisface această revendicare pot acționa împreună, dar și unul contra celuilalt. Iar în felul acesta apar posibilități diferite de producere a unui sentiment de plăcere de o anumită intensitate. În același timp, apar variate posibilități de transformare a unui sentiment de plăcere într-un sentiment de neplăcere.

Scanned with CamScanner

Se presupune că în natura sufletului — sau în suflet, potrivit naturii sale — există un anume grad mediu de pregătire în vederea întîmpinării sau satisfacerii aspiraţiei la apercepţie a unui anumit proces sau a unei anumite trăiri. Pe de altă parte, procesul posedă o anume mărime psihică medie sau o „capacitate de a impresiona", ceea ce înseamnă că aspiraţia sa la apercepţie are o anumită „energie" sau înălţime medie. În gîndire ne apare pe rînd fiecare dintre aceşti factori; admitem, astfel, o dată, că, sporind mărimea fenomenului psihic, creşte, prin urmare, şi energia care solicită succesiv capacitatea de înţelegere sau atenţia. Altă dată, din contră, va creşte „dispoziţia" pentru apercepţia evenimentului.

În fiecare din aceste două cazuri există, în primul rînd, *o* condiţie pentru înălţimea crescîndă a sentimentului de plăcere. În primul caz — precum tocmai am văzut — în măsura în care înălţimea plăcerii depinde şi de cantitatea sau mărimea psihică a eventimentului tinzînd la apercepţie; în al doilea caz, în măsura în care cerinţa unui proces de a fi apercepput devine evident mai uşoară şi mai deplină, sau, spus negativ, în măsura în care procesul şi cerinţa sa intră cu atît mai puţin în *contrast* cu natura sufletului cu cît mai mare este, în natura sufletului, dispoziţia existentă spre apercepere, în comparaţie cu această cerinţă.

Pe de altă parte, e valabil, totodată, următorul fapt: în primul caz, există pericolul ca pretenţia crescîndă a procesului să creeze un contrast între ea şi dispoziţia spre apercepere a sufletului. Cînd acest contrast este dominant, atunci plăcerea se va schimba în neplăcere.

Dimpotrivă, în al doilea caz, există pericolul ca lipsa de importanţă a pretenţiei pe care o ridică procesul să scadă plăcerea, să o facă să apară vidă.

La fel, putem adăuga că, evident, trebuie să existe o medie între extreme, adică o proporţie a echilibrului între pretenţie şi dispoziţie, aceasta fiind cea mai favorabilă plăcerii autentice.

Scanned with CamScanner

Acum, să ne întoarcem înapoi. Mai întîi, trebuie să ne punem în situația de a examina felul în care se confirmă legea generală a plăcerii, pe care tocmai am formulat-o. Aici, însă, deosebim două tipuri de obiecte ale sentimentului de plăcere. După felul cum se raportează la un tip sau altul de obiecte, desemnăm sentimentul de plăcere cu numele de „sentiment elementar" sau „sentiment al formei".

Numim „sentiment elementar" sentimentul, mai cu seamă de plăcere, care se fixează asupra a ceva elementar, adică asupra unei trăiri simple din punctul de vedere al conștiinței, ca, de pildă, asupra culorii simple ori a sunetului simplu. În acest caz, presupun că sentimentul se fixează asupra acestor trăiri simple *în sine*, făcînd abstracție de raporturile și relațiile lor cu alte experiențe simultane sau anterioare.

Dimpotrivă, vom numi „sentiment al formei" orice sentiment, mai ales de plăcere, care își are temeiul în relațiile sau raporturile ce le au între ele părțile unei diversități, spre exemplu, în relațiile de juxtapunere sau succesiune a elementelor, sau în orice alte relații sau raporturi calitative. Atari relații sau raporturi alcătuiesc „forma" diversității, în cel mai larg înțeles al acestui cuvînt. De aceea, eu numesc sentimentele care se fixează asupra acestora „sentimente ale formei". Aceasta nu împiedică întru nimic desemnarea acestor sentimente ale formei ca, pur și simplu, sentimente ale diversității.

Această opoziție între sentimentele elementare și sentimentele formei este importantă pentru noi mai ales pentru următorul motiv: în cazul sentimentelor formei sîntem, cum se va dovedi numaidecît, în situația de a desemna, cu deplină siguranță și precizie, „momentul" sau „impulsul" din „natura sufletului" care „vine în întîmpinarea" apercepției agreabilului și, prin aceasta, acceptă sentimentul de plăcere. Amintitul „impuls" din natura sufletului se prezintă aici ca o legitate

Scanned with CamScanner

generală, cunoscută tuturor, existentă în „natura“ sufletului şi referitoare la comportamentul acestuia.

Dimpotrivă, în cazul sentimentelor elementare, acest impuls din natura sufletului nu se manifestă atît de imediat. Există, negreşit, motive suficiente pentru a socoti că temeiul plăcerii, aici, rezidă în *aceeaşi* legitate a comportamentului sufletului existentă la sentimentele formei. Asupra acestei chestiuni ne vom opri mai tîrziu. Înainte de toate, însă, la sentimente elementare trebuie să ne mulţumim cu observaţia generală că „natura sufletului“ sau sufletul „conform naturii sale“ vine în întîmpinarea apercepţiei agreabilului.

Că aceasta e situaţia în cazul sentimentelor elementare, e în afară de orice îndoială. În orice caz, gîndirii obişnuite asta îi apare ca lucrul cel mai de la sine înţeles din lume. Ştim că ne acordăm deosebit de lesne, în interiorul nostru, cu senzaţiile plăcute, că le înţelegem şi le reţinem. Resimţim imediat „impulsul“ spre ele sau tendinţa de a le „veni în întîmpinare“.

Dar această stare de lucruri nu trebuie interpretată în mod fals. Asta se întîmplă atunci cînd se spune că *sentimentul de plăcere condiţionează cauza* acordării atenţiei cu senzaţia. În asemenea expresii găsim, dacă le luăm în serios, o evidentă răstălmăcire a situaţiei de fapt. Nu aşa se petrec lucrurile, ştie oricine, cu plăcerea provocată de o senzaţie, de pildă, de cea a culorii roşii: că, adică, eu aş încerca un sentiment de plăcere, care iniţial pluteа în aer, pentru ca apoi atenţia mea să fie călăuzită de acest sentiment spre respectiva senzaţie. Un sentiment de plăcere iniţial lipsit de obiect nu trage după sine, ca să zicem aşa, obiectul respectiv, şi nici nu mă trage pe mine spre obiect. Este mai degrabă invers: abia în măsura în care mă îndrept interior spre obiectul senzaţiei *ia naştere* sentimentul de plăcere.

În fond, aceasta este o opinie curentă. Nimeni nu afirmă că, dacă resimt plăcere pentru o culoare şi „de aceea“ mă îndrept spre culoarea respectivă, atunci sentimentul de plăcere ar fi preexistent; şi nici că atunci abia mă îndrept

Scanned with CamScanner

eu interior, provocat de acest sentiment de plăcere preexistent, spre culoarea la care se referă acest sentiment de plăcere, sau pentru care el are valabilitate. Dacă s-ar întîmpla astfel, atunci, evident, plăcerea n-ar fi pentru mine, în primul rînd, plăcere pentru culoare, ci plăcere pur și simplu, care abia ulterior s-ar îndrepta spre culoare. Dar despre aceasta nu știm nimic. Plăcerea pentru culoare este, însă, din capul locului, plăcere pentru culoare. Asta înseamnă că ea este de la început atrasă către acest obiect al ei. Dar un sentiment nu poate fi raportat la un obiect dacă obiectul nu este aperceput. Că eu simt plăcere „pentru" un obiect, fie el culoare sau altceva, nu înseamnă decît că simt plăcere fiindcă mă raportez la obiect, sînt orientat interior spre el, sînt preocupat de el, pe scurt, fiindcă apercep obiectul. Pentru sentimentul plăcerii față de un obiect este de la sine înțeleasă *premisa* că eu sînt lăuntric în acord cu obiectul.

Totuși, chestiunea nu e de așa natură încît acordul interior sau actul apercepției să apară drept *cauza sentimentului de plăcere*, ci amîndouă, atît acordul lăuntric, cît și ușurința cu care eu îl realizez, pe de o parte, și nașterea sentimentului de plăcere, pe de altă parte, merg mînă în mînă și prezintă, prin urmare, o *cauză* comună. Plăcerea își are temeiul chiar în faptul căruia însăși ușurința acordului își datorează existența. Mai bine zis, plăcerea este simptomul însoțitor al acestui fapt. Ea este expresia conștientă nemijlocită a acelei *relații* între senzație și sufletul care apercepe, relație care face ca acordul să se realizeze cu deosebită ușurință. Tocmai de aceea se întîmplă, și numai astfel se poate întîmpla, ca plăcerea să apară *prin faptul* că acordul se realizează, și se realizează cu o ușurință deosebită.

Această „relație" poate consta însă numai în faptul că în natura sufletului există condiții deosebit de favorabile pentru realizarea senzației sau pentru perceperea conținutului senzației, sau, pe scurt, în „naturalețea" deosebită a acestei activități a sufletului.

Scanned with CamScanner

Capitolul al doilea

LEGEA UNIFICĂRII

Sentimentele formei. Principiul unității

Ne întoarcem acum, însă, la examinarea mai detaliată a sentimentelor formei. La ele, așa cum s-a spus, „natura sufletului" este imediat accesibilă unei mai exacte determinări.

Să începem cu cîteva exemple. Regularitatea geometrică place, fie ea regularitate a desfășurării într-o direcție sau simetrie. Să ne gîndim, pe de o parte, la astragal sau la linia ondulată care se desfășoară regulat, și, pe de altă parte, la cerc, la pătrat, la hexagonul regulat ș.a.m.d.

Regularitatea este armonia părților, elementelor, trăsăturilor unui întreg. Această armonie înlesnește perceperea întregului. Prin înțelegerea unei părți ne găsim pregătiți pentru înțelegerea oricărei alte părți. Sau, mai mult, efortul de înțelegere a unei părți este parțial ușurat prin înțelegerea oricărei alte părți. Parțial, adică în măsura în care evoluția de la o parte la alta se lovește mereu de „același lucru". Mulțumită acestei împrejurări, obținem mai ușor imaginea exactă a întregului pe care îl avem în vedere. Pe aceasta se întemeiază plăcerea.

Dar putem spune și precum urmează: structurile regulate din punct de vedere geometric constituie obiect al plăcerii fiindcă perceperea acestora ca întreg este „firească" sufletului, sau fiindcă ele sînt într-o măsură deosebită conforme unei „trăsături din natura" sau din „esența sufletului".

Scanned with CamScanner

Vom stabili aceasta mai precis în cele ce urmează. Cel mai general lucru pe care îl putem spune despre suflet este că el e o unitate. Desigur, e posibil ca această unitate a sufletului să ne fie dată spre recunoaștere doar în activitățile ei. În acest sens, însă, este valabilă o lege generală, care spune : în natura sufletului există tendința de a percepe orice diversitate ca pe o unitate sau ca pe un întreg unitar, sau de a cuprinde această diversitate într-un act unic al activității de înțelegere, al atenției, al apercepției. Pe scurt, definim această lege drept „legea unității".

Cum se vede, prin aceasta se desemnează o *foarte generală* „tendință" din „natura" sufletului. Și, astfel, am obținut, în același timp, un răspuns general la întrebarea: cînd ia naștere în noi sentimentul de plăcere? Anume, atunci cînd o diversitate, care ne este dată, este *conformă* acestei tendințe din natura sufletului, cînd i se *potrivește* de la sine, cînd îi vine *în întîmpinare*, deci cînd diversitatea mă invită la cuprinderea ei într-un întreg sau într-o unitate, conform propriei sale naturi.

Acum se pune, însă, întrebarea cînd apare acest din urmă caz. În această privință, ne dă răspunsul o altă lege dublă fundamentală a psihologiei.

Putem desemna această lege cu un nume unic, anume, ca lege a unificării. Astfel deosebim o lege a „unității" și o lege „a unificării". Legea din urmă se divizează însă în două legi. Există, pe de o parte, o lege a „unificării" calitative, și, pe de altă parte, o lege conformă experienței sau a „unificării" *empirice*. Am putea să le caracterizăm, pe una, ca lege a asociației prin analogie, iar pe cealaltă, ca lege a asociației prin experiență. Totuși aceste denumiri pot furniza motive de dispută. De aceea rămînem la numele deja folosite.

Scanned with CamScanner

Plăcerea provenită din unificarea empirică

Să examinăm acum mai îndeaproape ultima dintre aceste două legi, așadar, legea unificării empirice. Aceasta dovedește, în formularea care se referă la sentimentul de plăcere, faptul că, dacă, la un moment dat, un proces psihic — senzație, percepție, reprezentare, gîndire — coincide temporar cu un alt proces psihic — fie că amîndouă sînt trăite complet în mod simultan, fie că al doilea urmează imediat primului — și sînt apercepute împreună, fiind astfel incluse într-un întreg sau într-o unitate, atunci și pe viitor ele vor forma un întreg sau o unitate. Adică, dacă primul dintre cele două procese psihice sau unul de aceeași natură cu el apare din nou, în această apariție a sa se ivește imediat tendința completării, în vederea realizării aceluiași întreg. Există, cu alte cuvinte, în mine, tendința de a trăi din nou și celălalt proces, și anume, chiar în asociația în care a apărut inițial cu primul, ambele reunindu-se iarăși, în același mod de apercepere, într-un întreg.

Semnificația acestei situații pentru apariția sentimentului de plăcere este vădită. Astfel, percepției mele i se oferă o diversitate care pretinde în primul rînd să fie cuprinsă. Apoi ia naștere, în virtutea „legii unității", solicitarea ca ea să fie inclusă într-un întreg unitar. Dacă însă eu am realizat mai înainte, constrîns de aceeași lege a unității, o includere asemănătoare, atunci apare tendința, ce rezultă de aici, ca eu să efectuez o includere conform prezentei solicitări. Ceea ce eu trebuie să înțeleg acum, se înțelege, așazicînd, de la sine. În orice caz, se oferă voluntar înțelegerii mele. Și, de aici, în mine se produce un *sentiment* agreabil de omogenitate.

Sau, spus altminteri: ceea ce a existat la un moment dat împreună și a fost înțeles astfel de mine, devine, prin aceasta, pe viitor, ceva omogen. Acest ceva *acționează*, în noua înțelegere, ca

Scanned with CamScanner

o omogenitate, adică vine în întîmpinarea necesității de înțelegere globală.

Mai exact, acesta este un sentiment de plăcere provenit din omogenitatea conformă experienței sau omogenitatea *empirică*. Putem spune, de asemenea: este un sentiment de plăcere ce provine din „unificarea" empirică.

Este în afară de orice îndoială că atari sentimente există de fapt. Ne bucurăm atunci cînd recunoaștem sau înțelegem o percepție sau cînd un tot perceput empiric este lesne inteligibil. Această recunoaștere, înțelegere, percepere nu este altceva decît o conștiință a omogenității. Și orice plăcere în legătură cu recunoașterea, înțelegerea, perceperea, este realizarea în interiorul nostru a unei atari omogenități.

Aud într-o pădure un strigăt și știu că acesta este strigătul unei păsări care trăiește în această pădure. „Recunosc", astfel, strigătul drept ceea ce este; „înțeleg" de ce răsună în această pădure. Din asta rezultă pentru mine un fel de satisfacție. Este o satisfacție sau un sentiment de plăcere rezultat dintr-o omogenitate empirică. Strigătul îmi apare drept ceva ce aparține pădurii, fiindcă știu din experiența anterioară că în această pădure trăiește pasărea respectivă și fiindcă am mai auzit și altă dată același sunet provenind de la o astfel de pasăre. Țipătul și pădurea sînt, pentru mine, grație experienței anterioare, unificate „empiric".

Plăcere intelectuală și estetică

Am înfățișat aici plăcerea provenită din inteligibilitatea empirică sau din unificarea empirică nu pentru că ea intră neapărat în discuție din perspectiva scopului nostru actual, adică estetic, ci fiindcă ea nu intră *deloc* în discuție. Ea se află cu totul în afara sferei estetice. Am menționat-o de la început pentru a o *elimina*. Plăcerea provenită din unificarea sau din inteligibilitatea empirică este, generic spus, plăcere *intelectuală*.

Scanned with CamScanner

Este o plăcere de tip special și se deosebește fundamental de orice plăcere estetică. Acestea două reprezintă extremele contraste înlăuntrul sentimentului nostru de plăcere sau de valoare.

Am făcut mai sus o remarcă ce se referă la aceasta. Spuneam că plăcerea estetică este plăcerea pentru un obiect. Dimpotrivă, ceea ce este propriu plăcerii intelectuale este faptul că ea *nu* este o plăcere pentru obiect, ci apare drept ceva complet diferit față de orice plăcere „care se referă la un obiect". Prin ea, noi devenim, în interiorul nostru, *străini* de plăcerea obiectului.

Și înțelegem de ce este așa. Ceea ce, conform experienței, este omogen, nu este astfel deoarece cutare sau cutare lucru este *alcătuit* așa sau altminteri, ci fiindcă experiența, independent de alcătuirea acelui ceva, l-a *asamblat* astfel. Dacă eu percep, așadar, global ceea ce este empiric omogen, asta se întîmplă grație a ceea ce acționează în mine și vine în întîmpinarea nevoii de percepere globală; nu grație alcătuirii obiectelor, ci tocmai acelei „experiențe" total independente atît de alcătuirea obiectelor, cît și de mine.

Tot astfel, și *plăcerea* care se naște din această venire în întîmpinare provine nu din obiectele alcătuite într-un fel sau altul, ci din acest fapt care poartă numele de „experiență". Și, prin urmare, ea nu se referă la obiecte. Eu o simt nu ca plăcere față de obiecte, ci ca plăcere față de această abstractă „conformitate cu experiența". Nu obiectele mă bucură, obiectul bucuriei este un „că", și anume faptul „că" un obiect îmi este inteligibil prin experiență. Este bucuria față de acest raport, independent de natura obiectului *între el* și *experiențele* mele.

Din contră, cum s-a spus, plăcerea estetică este întotdeauna plăcere pentru obiecte. Ea este, mai exact, plăcere pentru obiectul *alcătuit* într-un fel sau altul. Cînd numesc un obiect „frumos", vreau să spun cu aceasta că ceva îi este inerent, sau că într-însul există ceva care trezește în mine plăcere. Mă bucur de el, fiindcă el este tocmai

Scanned with CamScanner

acest obiect, avînd această alcătuire și acest conținut. Pe scurt, valoarea estetică este *valoarea intrinsecă*, adică valoarea proprie unui obiect alcătuit într-un fel sau altul.

Asta nu înseamnă că este exclus ca înțelegerea experimentală sau cunoașterea să aibă importanță decisivă pentru plăcerea estetică. Cuvintele unei poezii, ca și formele naturii sau ale corpului omenesc își exercită acțiunea estetică în virtutea *sensului* lor. Noi trebuie însă să „înțelegem" acest sens. Dacă nu-l înțelegem, el nu este prezent sau nu există pentru noi. Dar nu-l putem înțelege decît prin experiență. Astfel, experiența cheamă la existență pentru noi obiectul plăcerii estetice. Tocmai astfel poate experiența să fie o condiție a plăcerii estetice. Experiența este necesară cînd, datorită unui act al ei, obiectul propriu al plăcerii estetice este adus la existență sau obține claritate și putință deplină de înțelegere, este necesară dacă obiectul propriu al plăcerii estetice, în funcție de întregul său conținut, are un efect asupra mea și, în același timp, mă influențează cu deplină nemijlocire și insistență.

Toate acestea nu anulează însă faptul că plăcerea estetică este cu totul altceva decît plăcerea provenită din cunoașterea experimentală. Niciodată inteligibilitatea empirică în sine nu face inteligibilul ca atare valoros. Ea nu-l poate face valoros nici *din punct de vedere estetic*. Eu pot înțelege, cunoaște, „recunoaște", din punct de vedere empiric, tot așa de bine ceea ce este comun, rău, trivial, lipsit de conținut, ca și frumosul și sublimul. Prin aceasta, însă, ceea ce este comun, trivial, gol de conținut nu încetează să fie astfel. Poate că înțeleg mai ușor, din punct de vedere rațional, o cîrpăceală jalnică, decît o mare operă de artă. Totuși, una rămîne cîrpăceală, iar cealaltă operă de artă. Amîndouă rămîn în sine ceea ce este fiecare, chiar dacă *inteligibilitatea* mai lesnicioasă îmi satisface mai mult *inteligența*.

În cele din urmă, specificitatea plăcerii intelectuale și opoziția ei cu plăcerea estetică devin mai lămurite dacă luăm în considerare ceea ce

Scanned with CamScanner

cerem de la fiecare cunoscător. Pe acesta trebuie să-l anime plăcerea cunoașterii. Și ceea ce trebuie să-l determine în principal în judecata sa de cunoaștere este ceea ce are mai multă „valoare cognitivă", adică cea mai mare forță instructivă și demonstrativă. Dar asta nu înseamnă cumva că el trebuie să se lase dominat și determinat de valoare, și mai ales de valoarea estetică a *obiectelor* pe care le cunoaște. Asta înseamnă, mai mult, că el trebuie să facă abstracție cu totul de aceasta, că, absolut indiferent dacă obiectul cunoașterii îi e sau nu pe plac, deci îi e agreabil sau dezagreabil, trebuie a se întreba doar *ce* este el și *cum sînt* lucrurile, că nu trebuie să se *ferească* de nimic mai mult ca de confundarea valorii intrinseci a obiectelor — și mai ales a valorii estetice — cu valoarea lor cognitivă.

Valoarea estetică, spuneam, este o valoare intrinsecă. Valoarea cognitivă a obiectelor este o formă a valorii utilitare. Are mai mare valoare cognitivă ceea ce *servește* mai mult cunoașterii.

Rămînem, astfel, la faptul că plăcerea estetică și plăcerea intelectuală se deosebesc. Nu i se poate întîmpla nimic mai rău esteticii decît confundarea acestora două. Ceea ce înseamnă, totodată, că plăcerea provenită din unificarea experimentală, care este tocmai o plăcere intelectuală, nu mai intră în discuție pentru noi în acest context.

Principiul unificării calitative

Cu atît mai mult intră în discuție pentru noi plăcerea provenită din unificarea *calitativă*. Ea este plăcere pentru obiectul *însuși* căruia îi aparține unificarea calitativă. Valoarea care se întemeiază pe aceasta este valoare intrinsecă.

Înainte de toate, trebuie să formulăm în chip dublu legea unificării calitative. Aceasta are două laturi. Există o lege a unificării simultane și o lege a unificării succesive. Prima spune: dacă sufletul este implicat, la un moment dat, într-un tip anume de activitate, atunci, chiar în acel moment, există

Scanned with CamScanner

în el tendința de a acționa și dincolo de acest moment în același fel. Sau, mai concis: orice tip de activitate psihică are tendința de a se extinde asupra întregii vieți psihice. În schimb, legea unificării, ca lege a unificării *succesive*, spune: de fiecare tip de activitate psihică se leagă tendința evoluției către o activitate de aceeași natură.

Sau, dacă vrem să cuprindem amîndouă legile într-o singură expresie: de fiecare tip anume de activitate a sufletului este legată tendința ca aceasta să se extindă în dublă direcție, cea a juxtapunerii temporale și cea a succesiunii temporale imediate.

Ne întrebăm de îndată cum se comportă una față de cealaltă aceste două laturi ale legii unificării calitative, ca legi estetice. Pe de o parte, din punct de vedere estetic le luăm în examinare *împreună*. Există împreună, în primul rînd, acele două posibilități fundamental diferite ca un obiect estetic să existe simultan și ca el să ia naștere succesiv. Alături de șirul de elemente identice, existînd temporal simultan, precum amintitul astragal, stă suita elementelor identice, precum suita unităților de tact identice și divizate conform aceleiași reguli.

În primul caz, satisfacția se întemeiază pe similitudinea celor existente simultan, în al doilea, pe similitudinea celor ce se succed temporal.

Pe de altă parte, însă, aceste două legi nu se suprapun din punctul de vedere al efectului lor. Spuneam că un obiect estetic poate să existe simultan sau să „*apară*“ în timp. Această apariție nu este însă un du-te-vino, ci o apropiere a elementelor de alte elemente, avînd ca efect faptul că, în cele din urmă, întregul se găsește *simultan* în posesiunea noastră spirituală.

Cam așa se naște pentru mine melodia. Pentru ca ea să existe pentru mine în general, trebuie ca, atunci cînd eu aud ultimul ei sunet, primul să fie încă prezent în mine, adică el să activeze încă în mine. Și același lucru e valabil pentru cea mai vastă operă muzicală, sau pentru epos, sau pentru

Scanned with CamScanner

dramă. Dacă atunci cînd înregistrez ceea ce vine mai tîrziu, adică ceea ce mi se oferă mai tîrziu, ceea ce venise mai devreme nu mai este prezent în nici un fel pentru mine sau nu mai acționează în mine, întregul se sparge în bucăți. Și atunci nu mai există pentru mine nici o plăcere față de întreg, ci doar una succesivă față de bucățile individuale. Iar dacă în mine nu răsună, cînd întregul s-a realizat, măcar o mișcare din ceea ce a fost mai devreme, atunci această mișcare este exclusă din întreg, ea nu mai aparține, pentru mine, întregului.

Aceasta nici nu anulează, din principiu, caracteristica fundamentală a prezentării succesive, nici nu impietează asupra valorii specifice a înaintării și receptării noastre, condiționate de aceasta, numai că fiecare pas al acestei receptări este tocmai o receptare și, ca atare, o naștere a simultanului.

În consecință, și succesiunea, pentru noi, intră sub incidența criteriului simultanului, și, prin urmare, unificarea calitativă a succesivului — sub incidența criteriului unificării calitative a simultanului.

Unificarea calitativă este, ca și cea empirică, o concordanță. Ea este una calitativă sau interioară, adică o concordanță aflată în obiectele *însele*, în structura sau conținutul lor. O atare concordanță calitativă a elementelor unei diversități *leagă lăuntric laolaltă* elementele, adică ea este, pe scurt, o tendință de reunire în vederea unui întreg unitar. Și, din faptul că această tendință *vine în întîmpinarea* acelei necesități, mereu prezentă în mine, de a reuni diversitatea, existentă concomitent sau în suită imediată, într-un întreg unitar, ia naștere un sentiment de plăcere, și anume un sentiment al plăcerii față de întregul astfel constituit. Dacă acest sentiment este un sentiment de valoare, atunci el este un sentiment al valorii intrinseci acestui întreg. De asta ține mai cu seamă plăcerea față de structurile regulate din punct de vedere geometric, de la care am pornit.

Scanned with CamScanner

Principiul unificării şi sentimentele elementare

Principiul stabilit înainte, acela al unificării calitative, reclamă acum cîteva determinări mai precise. Însă avînd în vedere scopul propus, îmi pare că, înainte de toate, e bine să revenim puţin asupra *sentimentelor elementare*. Ele sînt, precum s-a spus, sentimente, mai cu seamă de plăcere, care se fixează asupra senzaţiilor simple, de exemplu, asupra culorii simple. Aici pare a nu se mai putea vorbi despre o „unificare calitativă a unei diversităţi".

În legătură cu aceasta am arătat că există motive pentru a accepta că sentimentele elementare îşi datorează existenţa aceleiaşi legităţi psihice care se află la temelia sentimentelor formei. Acest fapt trebuie formulat mai exact astfel: plăcerea pentru senzaţiile simple este, în cele din urmă, plăcere provenită din unificarea calitativă a unei diversităţi.

Spre această presupunere ne conduc direct anumite sentimente elementare. Un sunet este, pentru conştiinţa mea, atîta timp cît există pentru mine ca sunet, atîta timp cît nu este analizat, ceva absolut simplu. El este la fel de simplu ca şi culoarea simplă. Şi, totuşi, în acelaşi timp, nu este nimic simplu. În el „se ascund" felurite „tonuri", aşa-numitele „tonuri parţiale" ale sunetului. Asta înseamnă că, la baza imaginii acustice sau a trăirii conştiente pe care o numim „sunet", stau diferite procese psihice sau emoţii sufleteşti. Sunetul se naşte pentru mine prin faptul că multe tonuri, adică toate acele „tonuri parţiale", se întîlnesc în urechea mea şi emoţionează sufletul. Dar, în loc de a produce mulţimea conţinuturilor de conştiinţă către care ele tind conform naturii lor, aceste „emoţii" se unesc întru producerea unui singur conţinut de conştiinţă, adică a sunetului.

Aceste multe „emoţii" sau aceste „tonuri parţiale" ale sunetului sînt *înrudite* unele cu altele. Ele formează astfel un întreg calitativ unitar. Şi

Scanned with CamScanner

acesta este temeiul satisfacției sau al plăcerii față de sunet. Plăcerea pentru sunet, acest sentiment elementar, se supune fără îndoială legii sau principiului unificării calitative.

Dar aceleiași unificări calitative i se supune mai departe și *tonul* simplu. Avem motive serioase să presupunem că, în procesul perceperii tonului, adică acel proces, sau emoție sufletească, sau mișcare care stă la baza reprezentării tonului simplu, se repetă, deși nu într-un fel ce poate fi determinat mai îndeaproape, ritmul regulat al suitei de vibrații în care constă tonul, considerat din punct de vedere *fizic*. Acest ritm este însă unul „regulat", el este, prin urmare, unificat din punct de vedere calitativ. Trebuie să reducem, iarăși, sentimentul de plăcere care însoțește tonul simplu la această regularitate sau unificare calitativă a emoției sufletești sau a mișcării.

Și de aici trebuie să mergem mai departe. Bineînțeles, nu știm nimic despre emoția psihică sau mișcarea care-și datorează existența excitației *optice* și care se află la temelia reprezentării culorii. Dar trebuie să statuăm și aici o atare emoție psihică. Iar această emoție trebuie să aibă un „ritm", adică o anumită modalitate a desfășurării ei. Iar dacă culoarea este obiectul plăcerii, atunci analogia cu sunetul și cu tonul ne dă dreptul să atribuim acestui ritm sau acestei modificări o unificare calitativă specială, și s-o facem pe aceasta răspunzătoare pentru sentimentul de plăcere. Și, la fel, în cazul celorlalte tipuri de plăcere pentru senzațiile simple.

Astfel, a dispărut, în cele din urmă, orice contrast între sentimentele elementare și sentimentele formei. Temeiul plăcerii apare același, acolo ca și aici.

Scanned with CamScanner

Capitolul al treilea

LEGEA UNITĂȚII ÎN DIVERSITATE

Principiul diversității

Cu toate acestea, așa cum am arătat, legea unificării calitative mai cere încă o completare complexă și o mai precisă determinare. Iar pe acestea le putem obține numai din examinarea sentimentelor formei. Dar acestea, iarăși, trebuie să fie valabile pentru sentimentele elementare.

Totuși, în cele ce urmează, nu mai revin la sentimentele elementare, ci mă opresc doar la sentimentele formei.

Am comparat mai sus sufletul cu un „sistem de corzi". Asta voia să însemne: în suflet există *alături tot felul* de posibilități pentru activități de *diferite tipuri*, care sînt, în egală măsură, „firești" sufletului. Alături de posibilitatea de a trăi *o* plăcere, există mai multe și, în definitiv, nesfîrșit de multe posibilități de a trăi alte plăceri.

Această realitate aparține și ea „naturii sufletului". În consecință, se pare că natura sufletului se află mai deplin în drepturile sale atunci cînd resimte concomitent varietatea, decît atunci cînd resimte similitudinea calitativă. Se pare că varietatea, adică diversitatea agreabilului trăită simultan, *ca atare*, include în sine un *adaos* de plăcere. S-ar părea că trebuie să așezăm, lîngă legea unificării calitative, și o lege a varietății sau diversității calitative. Din cele două rezultă de mult cunoscuta lege a „unității în diversitate" sau a diversității în unitate.

Scanned with CamScanner

Totuși, față de o atare lege se iscă unele nedumeriri. Cum poate unificarea calitativă să producă plăcere în același timp cu varietatea calitativă? Varietatea reprezintă, desigur, suprimarea unificării calitative și, deci, suprimarea plăcerii produse de aceasta. Diversitatea acționează, în măsura în care este diversă, împotriva tendinței apercepției unității. Diversitatea trebuie, în acest fel, să convertească plăcerea rezultată din unificarea calitativă în neplăcere. Dacă spunem că diversitatea este *baza plăcerii*, cel mai mic pericol pare a fi ca aceasta să dea cu o mînă ceea ce a luat cu alta, anume ca ea, în chip de *diversitate*, să creeze plăcere, și, pe de altă parte, tot ea, ca negație a unificării calitative, să tulbure mai mult sau mai puțin plăcerea și să o transforme în neplăcere.

Acest pericol ar lua naștere, fără îndoială, dacă aserțiunea potrivit căreia unificarea calitativă ar fi temeiul plăcerii ar avea valoare universală. Atunci n-ar mai avea nici un sens să îi opunem aserțiunea potrivit căreia diversitatea, adică negația unificării, ar avea un efect *similar*. Dar această aserțiune reclamă, precum s-a spus, o determinare mai precisă.

În primul rînd, să ne aducem aminte de cîteva lucruri deja spuse. Am văzut: înălțimea plăcerii e determinată de două condiții. Una: în natura sufletului trebuie să existe condiții favorabile pentru apercepția unui proces. Și cealaltă: trebuie ca acestor condiții să li se ofere ocazia de a se dovedi eficace. Aceasta din urmă intră în discuție în măsura în care în suflet se întîmplă ceva care ridică *pretenții* asupra devenirii a ceea ce se apercepe. Sau, pe scurt, a doua condiție a înălțimii sentimentului de plăcere este cantitatea psihică sau mărimea evenimentelor, emoțiilor, proceselor sufletești.

Cu aceasta, reușim să formulăm o lege psihologică generală. Este legea pe care o caracterizez ca *legea absorbției elementelor unui întreg unitar în întregul respectiv*. Aceasta înseamnă: elementele unui întreg, care ni se prezintă ca întreg

Scanned with CamScanner

sau este considerat de noi o integritate, „se pierd“ în întreg. Ele fac aceasta în funcție de profunzimea relațiilor din interiorul unității, care împletesc elementele între ele și în întreg; și, în același timp, în funcție de mărimea întregului.

Să luăm, de pildă, un obiect prețios pe care-l posed, unul dintre multele obiecte absolut identice. Eu am o întreagă colecție de atari obiecte. Atunci el se „pierde în mulțime“, printre celelalte multe. Asta înseamnă că interesul meu pentru acest obiect este mai redus decît dacă el ar fi unic; mă solicită mai puțin, acționează mai puțin asupra mea, are o putere de impresionare mai redusă. Și, cu aceasta, se micșorează și plăcerea. Motivul acestui fapt rezidă în similitudinea obiectelor și, prin urmare, în profunzimea relațiilor calitative de unitate ale elementelor mulțimii.

Mulțimea obiectelor constă în elementele sale, adică în obiectele asemănătoare. La fel, capacitatea de impresionare a mulțimii și, prin urmare, plăcerea față de mulțime, este micșorată prin similitudine. Ea este mai redusă decît ar fi fost — în împrejurări de altfel asemănătoare — dacă similitudinea ar fi fost mai puțin deplină, dacă obiectele — chiar și obiectele de același fel — ar fi fost totuși, în același timp, altele și de sine stătătoare, dacă fiecare piesă a colecției, în comparație cu fiecare altă piesă, ar fi fost una nouă.

În consecință, concordanța sau unificarea calitativă este, desigur, pe de o parte, baza plăcerii. Dar compararea concordanței este, în același timp, motivul unei scăderi a acesteia, nu direct, ci în măsura în care închide în sine o scădere a capacității de impresionare sau a capacității de a atrage atenția.

Această stare de lucruri este cunoscută oricui. Oricine știe că uniformitatea sau monotonia unui întreg alcătuit din mai multe elemente sau părți micșorează interesul și, astfel, plăcerea față de elemente și, totodată, față de întreg.

Astfel pare că s-a spus și cum poate fi remediată această scădere a plăcerii. Diversitatea ele-

Scanned with CamScanner

mentelor întregului *întreține* interesul. Ea acționează ca stimulent și asupra întregului unitar. Ea oprește, adică, mai precis, conservă „farmecul" acestuia. „Interesul" este însă premisa plăcerii. Diversitatea, așadar, nu acționează pur și simplu, cum ne temeam mai sus, ca un contrast față de unificarea calitativă, sau nu acționează pur și simplu *împotriva* efectului de plăcere al unificării, ci este, totodată, un factor pozitiv al acestuia.

Sufletul ca unitate și diversitate

Cu aceste observații nu ne-am atins încă scopul. Varietatea elementelor unui întreg, s-a demonstrat, întreține *interesul*. Și întrucît interesul, cum am stabilit mai înainte, este premisa plăcerii, grație acestei premise poate și plăcerea să aibă parte de o relativă creștere, sau, mai exact, varietatea poate acționa ca *întreținătoare a plăcerii*.

Dar pe cît e de sigur că așa poate fi, la fel de sigur e că *nu trebuie* să fie așa. „Interesul" are *două tăișuri*. El este, după cum știm, și premisă a plăcerii. Prin urmare, și varietatea poate produce la fel de bine plăcere și neplăcere.

Așa și este. Nu încape nici o îndoială că varietatea acționează în ultima direcție, adică este un amplificator al plăcerii. Dar ea acționează tot așa de sigur în direcția opusă, adică în direcția neplăcerii. Ea provoacă o stare sau alta în funcție de *împrejurări*.

S-ar părea că ea acționează, în primul rînd, în direcția neplăcerii. Evident, se menține încă nedumerirea noastră mai sus pomenită: cîtă varietate, atîta reducere a unificării calitative, și invers. Diversitatea este negarea condiției plăcerii existente în unificarea calitativă. Ea trebuie, astfel — atîta timp cît unificarea calitativă este recunoscută drept o condiție pozitivă a plăcerii, adică, drept *producătoare* de plăcere — , să fie privită și ca o intervertire a condiției plăcerii într-o condiție a neplăcerii.

Scanned with CamScanner

Totuşi, unificarea calitativă nu este cu adevărat, cum s-a spus, condiţia pur şi simplu a plăcerii. Ea este aşa ceva doar sub o anumită premisă. Se cer unele precizări *suplimentare* la legea unificării calitative. Aducînd aceste precizări, răspundem la întrebarea *cînd* sporirea interesului datorită diversităţii reprezintă şi sporirea plăcerii, şi cînd ea acţionează mai degrabă în direcţia neplăcerii. În acest sens, observaţiile anterioare îşi păstrează deplină valabilitate. Sporirea interesului datorită diversităţii rămîne de însemnătate hotărîtoare. Dar acum este vorba de condiţia în care acest interes este *pozitiv*, adică interes al plăcerii.

Precum am spus mai sus, în suflet coexistă diferite modalităţi posibile de activare a acestuia, care îi sînt firești în egală măsură.

Sufletul este, negreşit, o unitate, dar el este totodată o diversitate calitativă. Şi stă în natura sa să se manifeste deopotrivă ca unitate şi ca pluralitate.

Pînă în acest moment a fost vorba despre activitatea sufletului ca unitate, de acum înainte, însă, vom lua în considerare şi activitatea lui ca diversitate.

Întrucît sufletul este unitate, el trebuie să se îndrepte spre apercepţia deplină a unităţii sau spre unificarea aperceptivă perfectă. La fel şi invers, întrucît este pluralitate, se îndreaptă spre apercepţia pe cît posibil de sine-stătătoare a celor diverse, spre particularizarea netă, spre deplina separaţie aperceptivă. În primul caz, el se opune acelei solicitări de a percepe cele diverse împreună. În cel de-al doilea, se împotriveşte solicitării spre unificare. Sufletul devine o unitate propriu-zisă numai dacă poate percepe *deplin* unitar. Şi devine o pluralitate propriu-zisă a posibilităţilor de activitate coexistente numai dacă i se oferă ocazia să perceapă cele diverse *pe deplin* alăturate, adică fără a fi constrîns, în acelaşi timp, la unificare.

La aceasta adăugăm numaidecît: sufletul nu este cînd unitate, cînd diversitate, ci amîndouă

Scanned with CamScanner

deodată și în mod unitar. Același *un* suflet este, în *același timp*, și una, și alta, este o unitate în diversitate, și invers. El nu este, pentru a rămîne la imaginea noastră, un morman, ci un *sistem* de corzi. În aceasta rezidă, pe scurt, unitatea în diversitate, și invers.

Iar sufletul este această unitate în diversitate în pofida oricărei diversități. El este amîndouă în unul în raport cu tot ceea ce el trebuie să perceapă. Asta înseamnă că este inerent naturii sale să perceapă perfect unitar orice diversitate și, în măsura în care realizează aceasta, face ca tocmai această percepere unitară să se separe *simultan* în acte izolate de apercepție. El tinde ca, în fiecare dintre actele unitare, să execute, în același timp, aceste acte separate.

Pe scurt, putem spune și așa: sufletul este o unitate *divizată*, adică o unitate care, în chip firesc, în cursul activității sale, se dezmembrează sau se *diferențiază*. Modul său natural de a percepe este astfel *nu* pur și simplu o percepere unitară, ci una care se descompune sau se diferențiază. Ea include, în același timp, unitatea deplină și particularizarea netă.

Unitatea estetică în diversitate

Cu aceasta, se ridică din nou problema sentimentului de plăcere, anume: cînd corespunde o diversitate acestei modalități naturale de a percepe a sufletului?

Evident, diversitatea, ca să corespundă acesteia, nu mai are de satisfăcut doar o singură exigență, ci una triplă. În primul rînd, trebuie, conform propriei sale naturi, să se ofere unei depline apercepții unitare. Pe de altă parte, conform propriei sale structuri, trebuie să invite la o separare absolut clară. Și trebuie să realizeze amîndouă aceste lucruri *în mod unitar*. Asta înseamnă că tocmai ceea ce se oferă acelei apercepții unitare trebuie, în același timp, să poarte în sine această invitație la separație clară.

Scanned with CamScanner

Diversitatea satisface această triplă exigență dacă ea este nu o oarecare diversitate unitară sau o unitate diversă, ci dacă este în ea însăși o unitate calitativ divizată sau o identitate calitativă.

Acest fapt trebuie, însă, determinat mai exact. Diversitatea satisface prima exigență dacă poartă în sine un dat comun sau o identitate calitativă care se oferă nemijlocit acelei apercepții unitare ce include diversitatea, adică un dat comun care nu numai că există, ci care poate fi precizat, izolat, autonomizat aperceptiv, în sine, ca o unitate nediferențiată în diversitate, care se opune diversității ca ceva relativ de sine-stătător, care, pe scurt, cu toate că există numai *în* diversitate, posedă, totuși, o existență psihică independentă.

Diversitatea satisface cea de a doua cerință dacă și în măsura în care elementele diversității se deosebesc, se separă, se înfățișează ca izolate. Această deosebire, această separație, acestă izolare poate fi de tip spațial, temporal sau, în sens mai restrîns, de tip calitativ. În orice caz, apercepția separată a singularului este, pentru mine, cu atît mai naturală, cu cît este mai clară, mai determinată, mai decisivă această separație. Cel mai net despărțite sînt cele opuse și cele contrastante. Așadar, contrastul este în mod special favorabil împlinirii exigenței despre care este vorba aici.

Și, în sfîrșit, cea de a treia exigență — în care totodată cele două se îmbină — este satisfăcută de diversitate dacă și în măsura în care, în aceasta, momentul sau momentele diversificării nete, ale izolării, ale opoziției sînt ordonate în unitate sau în elementul comun, adică reprezintă modalitatea în care *tocmai această unitate* sau acest element comun, fără a conteni să fie ceea ce este și să se ofere înțelegerii independente, se dezmembrează sau se diferențiază *în sine însuși*, se descompune în structuri individuale.

Dar această ordonare, ca ordonare în ceva comun, ce cuprinde întreaga diversitate, este, în același timp, în mod necesar, o subordonare. Ordonarea presupune ceva ce a fost ordonat, adică ele-

Scanned with CamScanner

mentul comun. Acesta din urmă este, aşadar, ceea ce se cere în primul rînd. Acesta este în mod necesar predominant în întreg. Dacă această dominaţie lipseşte — sau devine problematică — , elementul comun, ordonarea se transformă în ordonare juxtapusă, iar divizarea sau diferenţierea devine o *descompunere* în părţi.

Pentru o determinare mai precisă, mai adaug: acea unitate sau acel element comun poate purta diferite nume. Este o lege de bază, evidentă, identică cu sine însăşi, o formă fundamentală, un ritm fundamental, sau o ritmică fundamentală repetabilă, adică o modalitate generală a mişcării sau a excitaţiei sufleteşti, care este reprezentată într-o diversitate.

Iar diversitatea este — în funcţie de juxtapunerea sau suita diferitelor modalităţi sau momente de realizare a legii fundamentale — o alcătuire variată a formei de bază sau a principiului fundamental, o descompunere a legii structurale în structuri individuale, o diferenţiere a ritmului de bază, şi aşa mai departe.

Conflictul estetic

Prin aceasta, am caracterizat esenţa oricărei „unităţi estetice în diversitate". Ea constă în această unanimitate interioară a diversităţii — care, în acelaşi timp, se particularizează — , în acordul divergenţelor.

Dimpotrivă, întregul estetic nu se naşte dacă activităţii de cuprindere i se pretinde să perceapă diversitatea într-o unitate care nu este în ea însăşi unitate, fie că momentul unificării lipseşte în general, fie că el se află doar *alături* de momentele diferenţierii. Iar *conflictul* estetic deplin se naşte dacă diversitatea invită la apercepţia unitară şi totuşi o interzice, adică dacă diversitatea apare drept identică, dar, cu toate acestea, nu tocmai identică, fără ca ea, acolo unde apare ca identică şi acolo unde apare ca diferită, să se des-

Scanned with CamScanner

compună și să se contrazică, ordonîndu-se și subordonîndu-se acestui „acolo".

Cele mai simple exemple pot ilustra cele de mai sus.

Să zicem că o linie ar fi doar o linie, și de aceeași grosime peste tot. Și culoarea ar fi aceeași. Direcția, însă, s-ar schimba la întîmplare. Această linie manifestă unitate și diversitate, însă ambele *împreună*. Există în ea unitatea liniarității și a culorii, și, totodată, diversitatea direcției. Dar aici lipsește unitatea estetică în diversitate. Aceasta ar apărea abia dacă diversitatea direcției ar reprezenta în sine o lege unitară, absolut clar recognoscibilă.

Sau două sunete, fiecare dintre ele constînd, conform naturii „sunetelor", din mai multe tonuri parțiale, au în comun unul sau mai multe tonuri parțiale; restul tonurilor parțiale sînt diferite. Atunci amîndouă sunetele sînt una în acest punct, în această parte sau în această bucată. Și aici există unitate și, totodată, diversitate. Însă nu este o unitate estetică. Și mai ales nu este unitatea estetică pe care o avem în vedere atunci cînd vorbim despre „înrudirea sunetelor".

O atare unitate ia naștere, de fapt, între sunete de felul celor amintite. Dar din alte motive. Anume, fiindcă fiecare dintre sunete are un „ritm fundamental", iar toate tonurile sale parțiale sînt diferențieri ale acestui ritm fundamental; și fiindcă acest ritm fundamental este identic la amîndouă sunetele, atunci și ansamblul celor două sunete se prezintă ca o diferențiere, și chiar ca una mai bogată, a acestui ritm fundamental identic. Asupra acestora vom reveni cu precizări ceva mai tîrziu.

Și, totuși, s-a crezut că înrudirea muzicală, și, deci, simpla unificare estetică a celor două sunete se poate întemeia pe simpla coincidență a sunetelor parțiale ale acestora.

Alții sînt de părere că consonanța a două *tonuri simple* — care este deja o unitate estetică — s-ar putea întemeia pe presupunerea că, mulțumită structurii urechii, procesele nervoase cărora

Scanned with CamScanner

tonurile consonante își datorează existența ar avea un fond comun. Aici apare aceeași greșeală. Dacă tonurile sau procesele nervoase care stau la temelia lor au sau nu o parte comună este *cel mai indiferent lucru din lume* pentru consonanța sau înrudirea lor, pe scurt, pentru omogenitatea lor estetică. Și tonurile simple trebuie, dacă apar la unison, să aibă ceva comun, pe care să-l poarte în sine, astfel încît să apară ca diferențieri de un caracter aparte ale acestui element comun. Dar acest caracter comun trebuie înțeles și aici ca un ritm fundamental identic.

Pentru lămurire, să ne imaginăm niște clădiri care stau unele lîngă altele, sau niște mobile care împodobesc un spațiu, sau niște coloane ordonate într-un șir; toate acestea au, în ansamblu, un caracter stilistic diferit sau se supun unei legi structurale deosebite, dar sînt parțial alcătuite absolut la fel. Aceasta n-ar fi o modalitate de unificare estetică. Șirul de coloane care ar consta din coloane de stiluri diferite asamblate după plac n-ar deveni o unitate arhitectonică prin faptul că la toate coloanele s-ar putea repeta un detaliu sau un ornament de natură absolut identică. Niște mobile care nu se potrivesc una cu alta nu ar ajunge să se potrivească dacă li s-ar adăuga tuturor un ornament asemănător. Dimpotrivă, cu cît aceste detalii sau elemente identice și repetabile sînt introduse în mod forțat, cu atît mai strigătoare apare neconcordanța interioară a obiectelor adunate. Se poate aprecia acum valoarea încercării de a explica afinitatea sunetelor sau consonanța tonurilor.

Alături de liniile aflate la unison din punctul de vedere al liniarității și culorii, dar a căror direcție se schimbă după plac, să așezăm, acum, o linie care, aproximativ, dar numai *aproximativ*, este o *linie dreaptă*, așadar una care, din punct de vedere al direcției, este în sine unitară și totuși nu e. Sau să luăm două linii, dintre care una este o linie circulară, iar cealaltă — aproximativ așa ceva. Și aici avem iarăși unitate și diversitate, sau identitate și deosebire. Amîndouă sînt,

Scanned with CamScanner

dacă vrem, *una în cealaltă*. Amîndouă, circumferința și aproximația de circumferință sînt întrucîtva unul și același lucru; în același timp, ele sînt, într-o anumită măsură, diferite. Dar tocmai acesta este conflictul propriu-zis al unității estetice. O atare „unitate în diversitate" nu este, de fapt, nici unitate, nici diversitate. Ea nu este nici una, nici alta fiindcă este un intermediar între amîndouă. Cele două nu se întîlnesc. De aceea, ele nu se pot găsi, de fapt, una în cealaltă.

Sau: albastrul și violetul se găsesc unul lîngă celălalt. Amîndouă au ceva comun. Nu numai că sînt amîndouă culori, ci au, chiar în calitate de culori, ceva specific în comun. Violetul este albăstrui; sau este albastru; numai că e un albastru vioriu. În același timp, sînt cu totul diferite. Dar tocmai acest fapt, că violetul este „albastru", dar totuși nu e albastrul pe care-l găsim în *albastru*, face ca ele să distoneze. Ansamblul lor este dezagreabil.

Sau: alături de tonul Do răsună tonul Do diez. Ele stau unul lîngă altul. Au ca element comun apartenența la același registru de înălțime, strict delimitat. În același timp, ele sînt diferite. Ele formează astfel o „unitate în diversitate". Dar nici această unitate nu este agreabilă. Din cele două tonuri nu reiese un element comun, iar amîndouă tonurile nu apar ca diferențieri ale acestui element comun. Tonurile sînt asemănătoare unul cu celălalt. Dar asemănarea nu înseamnă unanimitate estetică. Ea este așa ceva dacă este *simplă* asemănare, deci nu neidentitate în identitate, ci pur și simplu un intermediar treptat între una și cealaltă, *conflictul* deplin al unanimității sau unității estetice a diversității.

Exemple de unitate estetică în diversitate

Acestui „conflict estetic" îi opun acum, prin exemple speciale, unitatea în diversitate.

Așez lîngă un pătrat un dreptunghi; sau fac să alterneze regulat, într-un șir, pătrate și drept-

Scanned with CamScanner

unghiuri. Înălțimea dreptunghiurilor este egală cu înălțimea pătratelor, lungimea lor este mai mare, dar *cu puțin* mai mare. Nici aceste figuri *nu* alcătuiesc un întreg satisfăcător din punct de vedere estetic. Alăturarea lor în șir nu este agreabilă.

Acum așez lîngă pătrat un cerc, sau fac să alterneze într-un șir pătrate și cercuri; diametrul cercurilor este egal cu înălțimea și lungimea pătratelor. Această formație constituie un întreg satisfăcător. Această suită este agreabilă.

O comparație absolut analogă este următoarea: niște unități de tact egale se succed; dintre aceste unități de tact, prima este divizată în șase, a doua — în șapte secțiuni de tact. Această suită nu este agreabilă.

Acum se succed aceleași unități identice de tact. Dar, de astă dată, prima este divizată în șase, a doua în douăsprezece secțiuni de tact. Această suită satisface.

Această diferență de efect al sentimentului nu rezidă în faptul că, de fiecare dată, în primul caz structurile alăturate sînt mai puțin în acord decît cele din al doilea caz. Dreptunghiurile și pătratele sînt chiar mai asemănătoare. Seamănă mai mult între ele decît seamănă cu cercurile. Tot așa, este mai „asemănătoare“ diviziunea în șapte cu aceea în șase, adică ea stă, pe scara diviziunilor posibile, mai aproape de aceasta din urmă decît stă diviziunea în doisprezece.

Dar aici totul depinde de *felul* concordanței. Pătratul și cercul au în comun, ca structură, o formă fundamentală sau o lege fundamentală ușor de recunoscut. Ambele sînt figuri regulate. Ambele se întind, de la centru, în mod simetric în toate direcțiile. În sîfrșit, ele au, și în cele două direcții principale, aceleași dimensiuni. Pe de altă parte, însă, forma fundamentală se determină în ambele și în mod contrar — în pătrat, rectiliniu, iar în cerc, curbiliniu.

Același lucru se petrece la diviziunea în șase sau în doisprezece a aceleiași unități de tact. Amîndouă au în comun o formă fundamentală.

Scanned with CamScanner

Diviziunea în doisprezece include și diviziunea în șase. Așadar, în amîndouă unitățile de tact se găsește aceeași suită de șase unități parțiale. Dar în prima unitate de tact aceste unități parțiale sînt elemente simple, în timp ce în cea de a doua ele se înfățișează ca unități a două elemente: 6 este 1×6; 12 este 2×6.

Precum se vede, caracteristica acestor două cazuri — suita de pătrate și cercuri și suita de diviziuni în șase și doisprezece a aceleiași unități de tact — este aceasta: de amîndouă dățile există ceva asemănător, adică ceva relativ concordant și, în același timp, diferit. Această relativă concordanță și diferență se descompune, însă, de fiecare dată, în două componente net separate, și anume, într-un moment — nu de similitudine, ci de identitate, și într-un moment — nu de diferențiere arbitrară, ci de separare netă sau de contrast. În același timp, cel de al doilea se ordonează și se subordonează celui dintîi. Asta înseamnă că momentul contrastului nu se găsește *alături* de momentul identității, ci se găsește *în* acesta sau în însuși elementul comun. Este o descompunere a acestui element comun însuși în contraste, o diferențiere contrastantă a acestuia. Diferențierea constă în faptul că, în primul caz, o aceeași lege structurală spațială, iar în al doilea caz, o aceeași formă fundamentală ritmică se precizează în mod net separat. În același timp, în ambele cazuri, elementul comun apare ca un moment dominant în întreg.

O asemenea unitate în diversitate este, precum s-a spus, unitate estetică în diversitate sau „concordanța estetică" a varietății. Aici, termenul concordanță „estetică" înseamnă, în primul rînd, o concordanță agreabilă. Este o concordanță care nu există doar ca atare, ci care *este însoțită* de un sentiment de concordanță agreabilă sau de acordare sufletească, de potrivire reciprocă, de omogenitate calitativă sau interioară.

Să mai fim atenți și la exemplele de coexistență sau de suită pe care le-am opus exemplelor de acord estetic. Acele dreptunghiuri sînt, din punct

Scanned with CamScanner

Este o plăcere de tip special și se deosebește fundamental de orice plăcere estetică. Acestea două reprezintă extremele contraste înlăuntrul sentimentului nostru de plăcere sau de valoare.

Am făcut mai sus o remarcă ce se referă la aceasta. Spuneam că plăcerea estetică este plăcerea pentru un obiect. Dimpotrivă, ceea ce este propriu plăcerii intelectuale este faptul că ea *nu* este o plăcere pentru obiect, ci apare drept ceva complet diferit față de orice plăcere „care se referă la un obiect". Prin ea, noi devenim, în interiorul nostru, *străini* de plăcerea obiectului.

Și înțelegem de ce este așa. Ceea ce, conform experienței, este omogen, nu este astfel deoarece cutare sau cutare lucru este *alcătuit* așa sau altminteri, ci fiindcă experiența, independent de alcătuirea acelui ceva, l-a *asamblat* astfel. Dacă eu percep, așadar, global ceea ce este empiric omogen, asta se întîmplă grație a ceea ce acționează în mine și vine în întîmpinarea nevoii de percepere globală; nu grație alcătuirii obiectelor, ci tocmai acelei „experiențe" total independente atît de alcătuirea obiectelor, cît și de mine.

Tot astfel, și *plăcerea* care se naște din această venire în întîmpinare provine nu din obiectele alcătuite într-un fel sau altul, ci din acest fapt care poartă numele de „experiență". Și, prin urmare, ea nu se referă la obiecte. Eu o simt nu ca plăcere față de obiecte, ci ca plăcere față de această abstractă „conformitate cu experiența". Nu obiectele mă bucură, obiectul bucuriei este un „că", și anume faptul „că" un obiect îmi este inteligibil prin experiență. Este bucuria față de acest raport, independent de natura obiectului *între el* și *experiențele* mele.

Din contră, cum s-a spus, plăcerea estetică este întotdeauna plăcere pentru obiecte. Ea este, mai exact, plăcere pentru obiectul *alcătuit* într-un fel sau altul. Cînd numesc un obiect „frumos", vreau să spun cu aceasta că ceva îi este inerent, sau că într-însul există ceva care trezește în mine plăcere. Mă bucur de el, fiindcă el este tocmai

Scanned with CamScanner

Un atare conflict l-am numit mai înainte „conflict *estetic*". Fac asta din nou, nu din alt motiv decît acela că el este un conflict *senzorial:* noi avem *senzația* contrastului dezagreabil, a neconcordanței, a lipsei de unanimitate, a nepotrivirii, a neomogenizării interioare sau calitative.

„Subordonarea diferențiatoare"

Relația care există, în diversitățile omogene din punct de vedere estetic, între diversitate și elementul comun unificator al acesteia, a fost definită și ca *subordonare* a diversității față de elementul comun. Această „subordonare" merită o examinare mai specială.

„Subordonarea" este, în primul rînd, un fapt specific apercepției, care se petrece în întreaga viață psihică. Cuvîntul înseamnă, în general, că ceva, adică subordonatul, în funcție de gradul de subordonare, este perceput de mine, intră în considerație pentru mine, acționează asupra mea și în mine, nu în sine, ca obiect de sine-stătător al contemplării, ci în „*relație*" cu un supraordonat sau cu o dominantă, ca *aparținător* acestuia, ca un moment *în acesta*, ca o *precizare* a acestuia. Subordonarea desemnează sesizarea relativ aperceptivă a primului în cel de al doilea, preluarea lăuntrică a existenței subordonatului în supraordonat, simpla coexistență a apercepției celui dintîi în actul de apercepție a celui de al doilea.

Această subordonare se descompune în două momente. Ea este, mai întîi, apercepție unitară, concentrare a supraordonatului și a subordonatului într-un act unic al înțelegerii. Ea este, însă, apoi, deplasarea *centrului de greutate* al înțelegerii sau contemplării asupra *supraordonatului*. Eu percep perfect și subordonatul, dar îl consider — cu o nouă expresie — „din punctul de vedere" al supraordonatului, „cu privire" la acesta; el este pentru mine ceva care se adaugă, se alipește, servește acestuia. El este, pentru contemplarea

Scanned with CamScanner

mea, o prezență datorată mai mult sau mai puțin supraordonatului. Este o modalitate *a existenței* supraordonatului.

Dar subordonarea *varietății*, a disociației, a divergenței, în fine, a celor deplin *contrastante*, față de un element comun corespunzător, înseamnă că diversitatea este mai mult sau mai puțin luată în considerare de mine, sau se înfățișează examinării mele nu în sine sau drept ceea ce este în sine, ci ca un moment din elementul comun; înseamnă că elementele divergente renunță relativ la efectele lor divergente și se pun, din punct de vedere al efectului lor sau pentru „impresia" mea, în „serviciul" elementului comun. „Serviciul" constă în faptul că ele fac din elementul comun unul relativ nou, adică unul diferențiat.

Această diferențiere nu este o negare a elementului comun, nici o dezmembrare, o scindare, o transformare a unității în pluralitate, ci o confirmare a elementului comun. Este o intensificare a acestuia. Ea este și negație, dar numai a elementului comun care, abstracție făcînd de diferențiere, apare ca uniform și, deci, ca neînsufletit. Ea este, așadar, o însufletire a acestuia. Astfel intră și diversitatea sau divergența pe deplin în drepturile sale, în orice caz are un efect mai special, dar tocmai ca diferențiatoare, ca stimulent.

Principiul echilibrului în subordonarea diferențiatoare

Subordonarea despre care vorbesc aici trebuie să se găsească în obiectele estetice în mod neîndoielnic. Ea trebuie să fie evidentă nu pentru inteligență, ci pentru „impresia" imediată. Fără aceasta, obiectul n-ar fi, cum s-a spus mai sus, unitar calitativ, așa cum trebuie să fie, ci ar fi dezmembrat. Legea unificării calitative rămîne, însă, oricînd, legea fundamentală a plăcerii estetice.

În același timp, însă, și *diferențierea* își cere drepturile. Dar ea acționează în mod necesar *împotriva dominației* „elementului comun". Cu cît

Scanned with CamScanner

elementul *diferențiator* „diferențiază“ mai eficace, anume, cu cît singularul, în specificitatea și originalitatea sa, este mai semnificativ, cu atît anulează el dominația absolută a elementului comun. Și tocmai acesta este „dreptul“ său. Dacă momentul unificării covîrșește, se ivește pericolul ca el să nu domine diversitatea, ci s-o înghită. Rezultatul ar fi din nou uniformitatea lipsită de interes. Așadar, și evidențierea relativ *autonomă* a singularului, în *specificitatea sa*, are o semnificație estetică pozitivă.

Ne exprimăm astfel pentru că vorbim despre un principiu al *echilibrului* în subordonarea diferențiatoare. Prin aceasta se înțelege că plăcerea față de diversitate crește în măsura în care momentul separării și al contrastului se evidențiază relativ autonom în separarea sa, în contrastul său, în disocierea sa, în specificitatea sa calitativă; relativ, adică în măsura în care aceasta se poate întîmpla fără prejudicierea subordonării certe față de elementul comun.

Grade de diferențiere

Aceasta indică deja diferite *grade* posibile ale diferențierii și ale subordonării diferențiatoare. Acestea se deosebesc în măsura în care, fără a prejudicia subordonarea, momentele diferențiatoare devin autonome.

Să cercetăm mai îndeaproape acest lucru. O subordonare diferențiatoare are loc încă la o linie dreaptă simplă. Direcția ei este peste tot aceeași. În același timp, ea este o disociere de părți. Fiecare parte se află *absolut* altundeva decît celelalte; fiecare este absolut *distinctă* spațial de oricare alta. Dar această disociere a părților are loc *înăuntrul* direcției unificatoare. E vorba deci despre o „diferențiere“ autentică. În linia dreaptă nu există identitatea direcției și, *alături de aceasta*, diversitatea părților, ci diversitatea părților este diversitatea momentelor *din* chiar această direcție identică sieși. Sau, dacă implicăm

Scanned with CamScanner

aici și „mișcarea“ care există pentru noi în linie: diferitele părți sînt momentele succesive prin care se realizează mișcarea unificată. Ele sînt ceea ce diferențiază această mișcare. În această diferențiere este din nou implicată subordonarea.

Disocierea părților nu este însă în linia dreaptă simplă o desprindere sau o despărțire. Din punct de vedere spațial, părțile trec *neîntrerupt* una în alta, sau se înlănțuie neîntrerupt. Astfel *unificarea* devine una interioară.

În același timp, aceasta nu contrazice nevoia de a scoate în relief, din punct de vedere aperceptiv, părțile în sine și în specificitatea lor. În cazul liniei drepte, eu pot percepe, după plac, una sau alta dintre părți în sine. Ea nu pretinde înțelegeri singulare, dar le îngăduie. Să comparăm cu această linie dreaptă liniile despre care am vorbit mai sus, cea care își schimbă direcția în mod neregulat și cea *aproximativ* dreaptă.

Diferențierea în linia dreaptă este, însă, mulțumită acestei continue curgeri a părților, cea mai simplă și, în aceeași măsură, cea mai puțin desăvîrșită. Autonomia momentelor diferențiatoare este cît se poate de neînsemnată.

În acest punct, iese la lumină contrastul net dintre linia dreaptă simplă și acea suită, menționată mai sus, de pătrate și cercuri. Acolo găsim — în locul *neîntreruptei* curgeri — divizarea și, mai departe, specificitatea, desprinderea spațială a părților una de alta; și găsim, în cele din urmă, structura calitativă autonomă și contrastantă a pătratelor, pe de o parte, și a cercurilor, pe de altă parte.

La mijloc, între aceste două exemple de „subordonare diferențiatoare“, stă îmbinarea în unghi drept a liniilor drepte sau segmentate, cum se întîmplă la „linia în meandre“. Direcția fundamentală a unei astfel de linii este, să zicem, cea orizontală. În acest caz, întregul se prezintă în primul rînd ca desfășurare unitar orizontală. Această unitate, însă, se diferențiază în segmente succesive, ce urmează cele două direcții principale complet distincte. Segmentelor plasate ori-

Scanned with CamScanner

zontal le urmează de fiecare dată cele așezate vertical, și invers. Dar, tocmai în acest contrast, segmentele acționează împreună în vederea întregului, care se desfășoară unitar și concomitent în ambele direcții.

Prin acest contrast, se ivesc, în același timp, la linia în meandre, și contrastul la fel de limpede, și efectul imediat contrastant ale mișcării de jos în sus și de sus în jos; și mai departe, dacă linia în meandre este alcătuită din multe segmente, contrastul și efectul contrastant ale mișcării înainte și înapoi, de înaintare și de oprire. De aici, rezultă o unitate estetică într-un contrast multiplu, un întreg bogat animat și totuși strict închis.

Alte forme ne readuc din nou aproape de linia dreaptă, fără ca totuși să ne reîntoarcem la ea. Contrastul care se găsește în linia în meandre este, în general, unul evident și puternic. Există în el forță și valoare specifice. Dar acest contrast se poate atenua fără a se diminua. Astfel, ia ființă o nouă modalitate de diferențiere, care posedă, la rîndu-i, o valoare proprie.

În primul rînd, asta înseamnă: în contrastul însuși poate pătrunde imediat elementul comun unificat sau un element comun unificator fără ca, prin acest fapt, unul sau celălalt să-și piardă autonomia. Se poate ca simpla meandră să devină un ornament în zigzag, în care direcția orizontală și cea verticală să se reunească oblic. În acest caz, pentru noi sau pentru impresia noastră imediată, direcția fundamentală unitară se menține ca ceva care se compune perfect inteligibil în sine. Pe de altă parte, se menține contrastul net dintre mișcarea orizontală și cea verticală. Dar asta nu se mai produce în configurația juxtapunerii: o mișcare oblică este concomitent o mișcare orizontală și una verticală. Se menține, de asemenea, contrastul sus-jos. Dar nu pur și simplu în sine, ci legat, în același timp, de mișcarea unitară de înaintare.

Și această diferențiere este, deși ea cuprinde elementul unificator în segmente și în însuși

Scanned with CamScanner

contrastul lor, tot diferenţiere a unui întreg în elemente sau părţi *distincte*. Şi acest moment al separării se poate diminua: ia naştere, în acest caz, *diviziunea* continuă sau *glisantă*. Ornamentul în zigzag devine linie ondulată.

Şi linia ondulată este divizată, dar, tocmai, în mod continuu. Noi resimţim contrastul sus-jos la fel ca şi la linia în zigzag sau în meandre. Recunoaştem limpede mişcarea de înaintare a întregului şi, totodată, în opoziţie cu ea, mişcările verticale. Dar aceste momente ale mişcărilor în sus şi în jos şi, în acelaşi timp, mişcarea de înaintare care se realizează prin acest în sus şi în jos, „fazele“ mişcării, se succed, fiind astfel reciproc străine. Dar părţile nu sînt distincte, momentele nu se distribuie în segmente distincte.

Astfel se naşte iarăşi o modalitate specială a unificării. Este unificarea elementelor variate în care nicăieri unul nu se iveşte în locul altuia. Nicăieri nu dispare unul, pentru ca în locul lui să apară altul nou. Şi, cu toate acestea, în întreg există, dar diferenţiate sau izolate calitativ, cînd unul, cînd altul.

Într-o atare diviziune glisantă este satisfăcută în mod special necesitatea concentrării în vederea întregului, cea a perceperii simultane a unicităţii ca unicitate, ca şi cea a subordonării unicului faţă de întreg, conform unei direcţii determinate. Se satisface, în primul rînd, necesitatea concentrării şi, concomitent, aceea a subordonării. Dar este pe deplin satisfăcută în chip specific necesitatea perceperii singularului. Singularul nu reclamă imperios, într-un *punct*, perceperea distinctă, dar el invită totuşi, prin *structura* lui specială, la izolarea aperceptivă perfect neechivocă. Face aceasta printr-o solicitare mai discretă, fără un contrast sensibil între concentrare şi perceperea singularului. Singularul „se reliefează“ din întreg în sensul special că rămîne totodată în legătură nemijlocită cu întregul. Concentrarea, am putea spune, iese la iveală *din ea însăşi* peste tot; simultan, pentru perceperea singularului, ea gliseză către această percepere. Sau, spus invers, perce-

Scanned with CamScanner

perea singularului glisează peste tot din ea însăși spre concentrare sau perceperea unificată a întregului. În aceasta constă cea mai lesnicioasă și mai nestînjenită modalitate de diferențiere și de subordonare a unicului față de un întreg. Și, de aici, această diviziune neîntreruptă dobîndește o valoare proprie.

Că posibilitățile diferențierii explicate aici se găsesc și în alte domenii și că ele posedă o capacitate de impresionare specifică, vom vedea mai tîrziu.

Principiul subordonării treptat diferențiatoare

În acea suită de pătrate și cercuri găseam o pluralitate de momente ale disocierii sau ale izolării spațiale și calitative, așadar, o diferențiere multiplă. Este cazul acum să accentuăm faptul că aceste diferențieri nu stau unele lîngă altele, ci, așa zicînd, unele în altele, că este vorba despre o diferențiere unică, dar care se realizează în trepte: ceea ce se diferențiază poartă în sine un element comun, care se diferențiază la rîndul său. Într-o asemenea diferențiere în trepte, principiul unității estetice în diversitate își găsește forma sa completă. Unitatea se descompune treptat într-o diversitate; sau diversitatea se ordonează și se subordonează treptat, prin unități, unei unități ultime.

Cum s-a mai spus, de altfel, această unitate ultimă este, în cazul în discuție, o extindere sau mișcare de extindere într-o direcție principală identică și, concomitent, una de o anumită amploare. Ea se diferențiază în părți disociate. Dar suita unificată a acestor părți asimilează diferența și modificarea ce apare o dată cu transformarea părților în *structuri* autonome închise. Identitatea *formei fundamentale* a acestei structuri se diferențiază, în sfîrșit, în configurarea opusă — rectilinie și curbilinie — a formelor fundamentale.

Scanned with CamScanner

Sau, abordat din direcţie contrară: această configurare opusă a structurilor alternative se încadrează şi se subordonează formei fundamentale comune a acestora. Suita acestor structuri se subordonează unei legi unitare a suitei. Părţile se subordonează, în cele din urmă, mişcării generale unificate.

În măsura în care noi ne reprezentăm această situaţie, şi abia în măsura în care o facem, întregul despre care vorbim aici ne apare ca bogat diferenţiat şi, totodată, în chiar această diferenţiere, ca o unitate nu dezmembrată, ci închisă, ceea ce de fapt şi este. Şi, totodată, numai astfel înţelegem creşterea interesului legat de plăcere, creştere la care unitatea contribuie, mai ales în comparaţie cu linia dreaptă simplă. Nu e nevoie să spun că exemplul — pătratele şi cercurile — este doar un exemplu, şi încă un exemplu de relativă simplicitate, poate şi de relativă lipsă de importanţă.

Diferenţiere imanentă şi succesivă

Studierea şirului de pătrate şi cercuri demonstrează însă, în acelaşi timp, o deosebire între două *moduri* principial diferite ale diferenţierii şi ale subordonării diferenţiatoare. Să le spunem imediat pe nume: „diferenţierea imanentă“ şi „diferenţierea în juxtapunere“, sau diferenţierea „imanentă“ şi „succesivă“.

Extinderea unitară sau mişcarea de extindere existentă în şirul de pătrate şi cercuri se disociază în pătratele şi cercurile care stau *alături*. Ea apare, însă, în acelaşi timp, diferenţiată *în sine* în mişcarea de-a lungul seriei, adică — dacă seria este una orizontală — în mişcarea de extindere *orizontală*, pe de o parte, şi în aceea perpendiculară pe ea, aşadar, *verticală*, pe de altă parte. Primul mod de diferenţiere îl numim diferenţiere în juxtapunere sau diferenţiere succesivă, iar pe cel din urmă, diferenţiere imanentă.

În seria de pătrate şi cercuri există în acelaşi timp ambele tipuri de diferenţiere. Ele pot însă

Scanned with CamScanner

la fel de bine să apară și individual. Diferențierea în juxtapunere există oarecum în sine în linia dreaptă: mișcarea se realizează prin juxtapunere sau succesiune de părți.

Dimpotrivă, diferențierea imanentă există în sine în diferitele pătrate. În pătrat există, și absolut distincte, ambele direcții principale. Ele sînt astfel fără a fi, totuși, disociate sau alăturate. Ele rămîn *una în alta* în suprafața pătratului, *în ciuda* separării lor. Tocmai acesta este sensul diferențierii imanente.

Și această diferențiere este o foarte limpede subordonare. Direcțiile separate sînt subordonate unei extinderi bidimensionale, în sine neseparată. Ele nu există în sine, ci sînt momente în unitatea nedespărțită, determinări, laturi, atribute ale acesteia.

Aceste două feluri de diferențiere sînt, precum s-a spus, fundamental diferite. Aceasta nu împiedică, însă, ca ele să fie nu legate pur și simplu, ci să se transforme una în cealaltă. Într-un fel, ele se prezintă chiar, oricînd, una drept cealaltă.

De pildă, în rozetă se diferențiază ceea ce iese omnilateral din sine însuși, acea mișcare de extindere dinspre centru spre exterior în mișcări unice de direcție diferită. Aceasta este o diferențiere imanentă. Dar sectoarele de cerc care iau naștere astfel formează, totuși, din nou, în mod necesar, o juxtapunere. Ele împart suprafața cercului în părți aflate alături. Și, în definitiv, în pătrat direcțiile separate sînt alăturate în oarecare măsură. Ele se succed în linia de contur.

Invers, în meandră, segmentele orizontale și cele verticale stau alături. Dar această alăturare este, în același timp, din punctul de vedere al întregului, o diferențiere *imanentă*. Întregul este o direcționare orizontală și verticală. El le cuprinde pe ambele. Însă, prin faptul că el se descompune în părți, totodată, în aceste părți, unul sau altul dintre aceste momente ajunge alternativ la o articulare distinctă.

Scanned with CamScanner

Nu mai puțin, la linia în meandre, întregul ca întreg este direcționat *în sus — în jos*. El este; în cele din urmă, ca întreg, tot o structură ce se extinde și totodată se închide în sine. La fel, distincția *acestor* momente contrare este, din punctul de vedere al *întregului*, o diferențiere *imanentă*. În același timp, această diferențiere imanentă se îndeplinește, însă, succesiv, în segmente distincte și devine astfel diferențiere în juxtapunere.

Și, în sfîrșit, putem spune: și diferențierea în linia dreaptă este, într-o anumită măsură, din punctul de vedere al întregului, o diferențiere imanentă. În acea mișcare, și chiar în începutul ei, rezidă nemijlocit posibilitatea sau tendința existenței în locuri diferite. Aceasta se realizează, neexistînd altă posibilitate, doar succesiv.

Pe scurt, într-o anumită măsură, orice diferențiere prin juxtapunere apare, concomitent, ca una imanentă; la fel și invers, diferențierea imanentă produce oricînd un tip de juxtapunere.

Acest fapt nu anulează, însă, dreptul și necesitatea separării. Descompunerea direcțiilor, în cazul pătratului, *nu* este, în pătratul *însuși*, o descompunere în părți alăturate, astfel încît o parte să constituie o direcție, iar cealaltă, altă direcție, ci este o întrepătrundere și, cu toate acestea, o completă separare, numai că această separare devine perceptibilă abia prin laturile pătratului, care stau una lîngă alta și se urmează. Prin aceasta, însă, realizarea diferențierii unei mișcări unificate și unidirecționale, așa cum este cea din linia dreaptă, sau, încă mai clar, din linia punctată, reprezintă contrastul perfect.

Scanned with CamScanner

Capitolul al patrulea

PRINCIPIUL SUBORDONĂRII MONARHICE

Scanned with CamScanner

Subordonarea „monarhică"

Toate principiile estetice formale stabilite pînă acum nu sînt decît determinări necesare ale unui principiu formal, cel al *unificării calitative* a unei diversități: un element comun are o autonomie psihică și aperceptivă, se remarcă în sine, iese net în relief, și, în același timp, fără a se pierde pe sine sau a-și pierde existența de sine-stătătoare, se scindează în diferențieri și contraste. Acestei stări de fapt îi corespunde tendința, inerentă naturii sufletului, de a apercepe în mod unificat sau de a percepe o pluralitate ca pe un întreg calitativ și, în același timp, de a subordona imediat, în această apercepție unitară sau în acest act unic de apercepție, mai multe acte distincte ale apercepției singularelor, astfel încît acel unic act de apercepție să se divizeze, în condițiile unei stricte mențineri a unității sale, într-o pluralitate de acte aperceptive.

Concomitent cu această tendință de unificare calitativă, există însă în natura sufletului și o altă tendință de unificare. Sufletul care apercepe poartă în sine nu numai tendința concentrării unei diversități în unitate tocmai în noul sens descris, ci în el există, totodată, tendința resorbirii diversității într-o unitate, adică a resorbirii acesteia într-un *punct*. Există în natura sufle-

tului o tendință de subordonare a diversității nu numai față de un *element comun*, care se află în această diversitate, ci, totodată, de subordonare a unificării rezultate din prima subordonare unui *element* sau unei *părți* din diversitate. Eu definesc această subordonare drept *subordonare monarhică*.

La această „subordonare monarhică" ajungem ușor pornind de la pătratele examinate mai înainte. La acestea, suprafața este unitară, identică sieși în dublă sau triplă privință. Ea este în ambele direcții una care ia naștere atunci cînd o linie dreaptă, paralelă cu ea însăși și, în același timp, unitară, se deplasează pe o direcție perpendiculară față de ea. De aici rezultă în al doilea sau în al treilea rînd că întinderea este la fel de mare în ambele direcții.

Acest moment din urmă lipsește în cazul *dreptunghiului*. Întinderea în ambele direcții, în cazul lui, este diferită din punctul de vedere al mărimii. Aici există, înainte de toate, o nouă *diferențiere*. Suprafața unitară se diferențiază ca la pătrat, în cele două direcții principale. Apoi, însă, această suprafață diferențiată suportă o nouă diferențiere, și anume, una privitoare la *mărimea* sa.

În aceasta rezidă un nou moment estetic, un nou factor stimulator.

Trebuie însă să adăugăm numaidecît o condiție. Și această diferențiere trebuie să fie una decisivă. Nu trebuie ca deosebirea dimensiunilor să existe și totodată să pară că nu există. Dreptunghiul nu trebuie să apară ca un pătrat aproximativ. Întinderea într-o direcție trebuie să predomine decisiv asupra întinderii în cealaltă direcție.

Dar, simultan cu această nouă diferențiere, survine acum o modalitate de subordonare complet nouă: întinderea mai mică apare ca subordonată celei mai mari.

Această subordonare, cum se vede, nu este subordonare față de un element comun al unei diversități sau față de un întreg unitar, ci este o subordonare a unui element față de un element *alăturat* lui, în *interiorul* unui întreg. Putem spune

Scanned with CamScanner

că ea este subordonare față de un coordonat, definit ca atare din punctul de vedere al relației sale cu întregul. Această subordonare este ceea ce numesc eu „subordonare monarhică". Monarhul este, față de întreg, asemenea „supușilor" săi, sau el este, ca și ei, un element al întregului. Dar lui îi sînt subordonate toate celelalte. Această subordonare monarhică reprezintă o situație particulară în raport cu subordonarea față de un element comun. Dar ea este, în același timp, o situație direct înrudită cu aceasta, anume, un *fapt aperceptiv* identic. Subordonarea față de un element comun poate fi comparată, cel puțin în măsura în care este „subordonare în juxtapunere", cu juxtapunerea diferitelor valuri parțiale, avînd creste distincte, *într-un val unic atoatecuprinzător*. Dimpotrivă, subordonarea despre care este vorba acum se poate compara cu rostogolirea unui val într-altul, sau a unei creste de val în alta, înăuntrul unui val ce le cuprinde pe toate. Ea este o implicare și, respectiv, o extindere a primului în cel de-al doilea, o asimilare mai mult sau mai puțin deplină a unuia în celălalt.

Aici, „valurile" sînt acte de apercepere; asimilarea este una aperceptivă; eu apercep sau înțeleg în interiorul meu — așa poate fi descrisă situația de fapt, în mod analog subordonării față de un element comun — subordonatul și supraordonatul într-un act unic și, în același timp, relativ în sine. Dar eu nu le înțeleg pe amîndouă în același fel, ci îl „văd" pe primul „din punctul de vedere" al celui de-al doilea, sau îl contemplu „cu privire" la acesta. Asta înseamnă că eu „văd" sau „privesc" întrucîtva subordonatul în supraordonat. Actul de înțelegere al celui dintîi își pierde din autonomie în favoarea înțelegerii celui din urmă. Ceea ce percep din subordonat este perceput în sine în mai mică măsură și, de aceea, este relativ co-perceput în actul perceperii supraordonatului. Așadar, pentru înțelegerea sau pentru activitatea mea de înțelegere, supraordonatul cuprinde *în sine*, în mai mare sau mai mică măsură, și sub-

Scanned with CamScanner

ordonatul. Acesta din urmă devine astfel, pentru activitatea mea de înţelegere sau înăuntrul contemplării mele, mai mult sau mai puţin o simplă parte a supraordonatului, ceva *pentru acesta*, o determinare, un factor, un moment în acesta.

Astfel, supraordonatul dobîndeşte un spor. Semnificaţia lui, pentru mine, a crescut. Dimpotrivă, apare mai scăzută semnificaţia autonomă a subordonatului. El este diminuat în ceea ce priveşte capacitatea sa *proprie* de impresionare şi eficacitate. Acesta este sensul „*absorbţiei*“ subordonate. Orice subordonare aperceptivă este o astfel de absorbţie.

În locul valului atotcuprinzător despre care am vorbit mai sus, putem aşeza un masiv muntos, în locul valului singular sau al crestei singulare a valului, un vîrf de munte care le domină pe celelalte. Dacă rămînem la această imagine, atunci subordonării monarhice îi corespunde masivul muntos, care se percepe într-un vîrf ce se înalţă dominator, în aşa fel încît celelalte înălţimi gravitează în jurul lui în chip de culmi sau pinteni de văi şi podişuri, pe scurt, în chip de părţi subordonate şi dependente de cea dominantă, care le include pe toate şi le îmbină într-o unitate.

Aici este vorba despre un „principiu“ al subordonării monarhice. Astfel, este descrisă, în primul rînd, *tendinţa* spre realizarea unei atari subordonări, tendinţă inerentă naturii sufletului. Intervine, însă, acum, întrebarea în ce măsură un obiect estetic vine în întîmpinarea acestei tendinţe. Dintr-o asemenea întîmpinare rezultă o plăcere sporită faţă de obiect.

Această „venire în întîmpinare“ are loc atunci cînd obiectul estetic este un întreg unitar din punct de vedere calitativ, dar, în acelaşi timp, şi atunci cînd în el se iveşte ca dominant un element sau o parte a structurii sale, se reliefează, devine autonom, se distinge prin ceva sau este „accentuat“, pe scurt, atunci cînd pare adecvat a atrage în mod deosebit atenţia asupra sa.

Scanned with CamScanner

Cu cît mai mult se petrece acest lucru, cu atît mai mult acest element reclamă alte elemente pe care să și le subordoneze aperceptiv, cu atît mai ușor întregul apare concentrat sau condensat în el; cu atît mai mult cîștigă acesta pentru sine „centrul de greutate".

Totuși, această capacitate a unui element de a deveni centrul de greutate aperceptiv al întregului nu este dependentă numai de capacitatea de a atrage atenția asupra sa, ci este condiționată întotdeauna și de poziția sa specială în întreg. În orice întreg există centre de greutate aperceptive „*naturale*".

Despre acestea, ulterior. Deocamdată, e evident că această „scoatere în relief" poate fi provocată prin diverse mijloace; în arhitectură, prin mărimea predominantă a unei părți, prin evidențierea spațială din masă, fie ea o evidențiere *orizontală*, ori o dominare verticală; prin colorit aparte, prin diferențiere ornamentală, prin orice modelare grație căreia o parte ajunge să poarte în sine o funcție a întregului ca expresie specifică, sau „să concentreze" întregul, indiferent în ce proporție, privință sau direcție. Ceea ce în arhitectură se obișnuiește a fi desemnat în chip special ca „membru", este totdeauna un atare element „condensator" și, prin urmare, o certă „pretenție de stăpînire" a elementului ce se evidențiază.

Două posibilități ale subordonării monarhice

Dar, înainte de toate, deosebim aici două tipuri de subordonare monarhică, independent de tot ce s-a spus pînă acum despre această subordonare. Aceste două tipuri corespund exact subordonării față de un element comun, respectiv, ordonării într-un întreg unitar, care au fost descrise mai sus. Să le desemnăm cu numele corespunzătoare: și subordonarea monarhică este, în primul rînd,

Scanned with CamScanner

subordonare „*imanentă*“, și în al doilea rînd, subordonare „*în juxtapunere*“.

Subordonarea monarhică în interiorul dreptunghiului, despre care a fost vorba mai sus, este un exemplu de subordonare imanentă. Aici există, cum s-a spus, subordonarea întinderii mai mici față de aceea mai mare. Să presupunem că cea din urmă ar fi verticală. Atunci, întinderea în lungime îi este subordonată acesteia. Subordonarea este imanentă, fiindcă diferențierea suprafeței plane în amîndouă direcțiile este una *imanentă*. „Subordonarea“ înseamnă, în cazul în discuție, că, pentru impresia noastră imediată, întinderea în lungime intră în considerație în mod relativ, adică, dată fiind preponderența întinderii în înălțime, ea nu mai apare drept ceva *coordonat* acesteia, ci efectul ei autonom și capacitatea ei de impresionare au pierdut în favoarea întinderii în înălțime; înseamnă că întinderea în lungime a fost inclusă, mai mult sau mai puțin, în întinderea în înălțime, ca un moment în ea sau ca o determinare a ei. Dreptunghiul în chestiune nu este, în esența sa, ceva întins pe orizontală *și* verticală, ci doar *pe verticală*. Este un dreptunghi vertical sau unul care se înalță. Această înălțare este funcția sau modul de manifestare a dreptunghiului. Din contră, întinderea în lungime este *modul* în care această funcție se *realizează*. Dreptunghiul se înalță, dar el face aceasta *pe o anumită lungime*. Înălțarea lui este, astfel, mai precis *caracterizată*. Am putea defini această subordonare și ca atributivă. În fapt, o subordonare de acest gen caracterizează atributul logic în comparație cu obiectul al cărui atribut este.

Opusă acestei subordonări imanente este subordonarea în juxtapunere, adică subordonarea unei părți a întregului față de o parte aflată, spațial sau temporal, alături. Exemple în acest sens sînt subordonarea aripilor laterale ale unei clădiri față de corpul central, sau naosurile întretăiate ale unui dom față de cvadratul boltit, subordonarea registrelor „acompaniatoare“ față de melodia „principală“, subordonarea elemente-

Scanned with CamScanner

lor neaccentuate ale unui întreg ritmic față de cele accentuate, subordonarea personajelor unui tablou față de un personaj care domină întregul ș.a.m.d.

Și aici, subordonarea desemnează acea preluare lăuntrică a ceva în altceva, anume a subordonatului în supraordonat sau în dominant. Și aici, primul, în funcție de gradul de subordonare, nu mai este prezent în sine, ci „de dragul" elementului dominant, precum ceva ce-i „aparține" acestuia, care depinde de el, care îl servește, care arată drumul spre acesta, drept ceva pe care eu îl contemplu „în vederea" dominantului sau din „punctul de vedere" al acestuia. Și aici, subordonarea înseamnă că întregul se concentrează în elementul predominant, că, pentru percepția mea, se condensează în acesta, avîndu-și în el centrul de greutate, pe scurt, că mie îmi apare, într-o anumită măsură, în acesta. De pildă, numesc un peisaj „Moara", cu toate că moara nu este singura reprezentată în el. Dar totul pare subordonat ei. Totul se află în relație cu ea. Totul aparține morii. Peisajul din preajma morii nu este acest peisaj, ci el este „preajma" *morii*. Personajele sînt „figuri ornamentale" ale morii. Că așa stau lucrurile, și că, prin urmare, întregul se concentrează în moară este confirmat chiar prin denumirea pe care o dau peisajului: „Moara".

Aceste exemple evidențiază cu claritate semnificația estetică specială a acestei subordonări monarhice. Și acest fel de subordonare creează unitate. Dar ea creează o unitate de natură cu totul specială. Nu mai este o simplă unificare, precum subordonarea față de sau ordonarea într-un element comun, ci unitate într-un punct. Aceasta este o unitate de o profunzime deosebită.

Iar aceasta corespunde în mod deosebit legii estetice fundamentale, care este tocmai o lege a unității. Este satisfăcută, în mod deosebit, necesitatea apercepției unitare. Sufletul care percepe găsește aici, într-un mod cu totul original, pluralitatea în unicitate. Din aceasta rezultă o sporire a satisfacției estetice.

Scanned with CamScanner

Această subordonare este, cum s-a spus — la fel ca și subordonarea față de sau ordonarea într-un element comun — , o subordonare imanentă sau o subordonare în juxtapunere. Trebuie adăugat că și *raportul* reciproc al celor două tipuri de subordonare este același, aici, ca și acolo. Asta înseamnă în primul rînd: subordonarea în juxtapunere poate să se prezinte, în același timp, mai mult sau mai puțin, din perspectiva întregului, ca o subordonare imanentă. De pildă, subordonarea unui dom gotic față de turn, pentru a aduce un nou exemplu, este, în același timp, în locul în care se realizează nemijlocit, o subordonare imanentă a desfășurării lungimilor întregului față de desfășurarea înălțimilor sale.

Condițiile subordonării monarhice

Faptului că subordonarea unui întreg față de un element dominant corespunde nevoii spiritului sau naturii sufletului această propoziție generală nu îi este suficientă. Persistă încă întrebarea pe care am lăsat-o deschisă mai sus, anume, care ar fi elementul căruia, într-un caz dat, întregul să i se subordoneze *în mod natural*.

Mai sus au fost opuse două condiții ale subordonării. Întîi, mărimea psihică, greutatea, importanța elementului desemnat pentru „dominație". Apoi, poziția specială a acestui element în întreg.

Subordonarea este, repet, o glisare aperceptivă a subordonatului în elementul dominant, o relativă asimilare lăuntrică sau o absorbire a primului de către celălalt. Iar elementul dominant este cu atît mai capabil de o astfel de asimilare, cu cît el se evidențiază mai semnificativ și, prin urmare, cu cît poate, în general, să concentreze activitatea mea de percepere asupra sa, pe scurt, cu cît este mai mare, conform propriei sale naturi, puterea sa de dominație.

Dar tot de aceasta depinde și relația cu subordonatul, care *mediază* acea glisare sau asimilare

Scanned with CamScanner

lăuntrică. Admiţînd că această relaţie lipseşte, atunci elementul care se evidenţiază semnificativ atrage asupra sa activitatea de percepere şi obligă să fie luat în seamă, dar numai în sine, ca element unic. Atenţia se îndreaptă către el şi se abate de la celălalt.

Iar aceasta este contrariul subordonării. Aceasta este *izolare* a elementului evidenţiat, şi nu asimilare aperceptivă a elementului mai puţin reliefat în primul.

„Relaţia" care mediază glisarea sau „poziţia" elementului dominant în întreg, prin care el devine stăpîn peste întreg, poate fi de două feluri. Există o dublă posibilitate pentru ca, într-un întreg, un element — graţie poziţiei sale în întreg şi, prin urmare, absolut conform naturii întregului — să poată deveni dominant. Există, pot spune şi aşa, două feluri de „*centre de greutate aperceptive naturale*" ale unui întreg.

Aceste două feluri de centre de greutate aperceptive „naturale" se găsesc reunite în mod simplu în orice suprafaţă unitară delimitată. Pentru simplificare, să ne imaginăm o astfel de suprafaţă delimitată circular.

Această suprafaţă se subordonează mai întîi limitei sale. Aceasta este, ca parte a suprafeţei unitare, nemijlocit legată, prin relaţii de unitate calitativă şi spaţiale, de toate celelalte părţi ale suprafeţei. Ea formează cu ele un întreg.

Totodată, ea are o poziţie specială în întreg. Ea se învecinează cu *mediul ambiant* altfel alcătuit şi se detaşează imediat de acesta. Ea se află cu acesta în opoziţie sau în contrast.

Această opoziţie sau contrast face ca limita să nu se poată „pierde" în mediul ambiant, aşa cum părţile interioare ale suprafeţei se pot „pierde" în mediul *lor* ambiant. Limita, putem spune şi aşa, este ceva „nou" în comparaţie cu mediul său ambiant. Iar această noutate atrage atenţia asupra sa. Mai mult, o reţine. Mişcarea psihică, atenţia, activitatea aperceptivă se opresc la această limită. Ele nu pot aluneca fără obstacole de aici spre mediul ambiant, aşa cum alunecă

Scanned with CamScanner

neîntrerupt în cadrul suprafeței de la o parte la alta a acesteia. Se naște, astfel, în fața limitei, o „stagnare psihică".

Iar în aceasta se află, totodată, și tendința de subordonare. Prin faptul că limita atrage asupra sa atenția sau activitatea de percepere și o menține asupra sa, ea atrage, în același timp, și părțile interioare ale suprafeței, care formează nemijlocit, împreună cu ea — invers proporțional cu distanța — un întreg aperceptiv în sine; sau le absoarbe. Întregul se concentrează în limită — din punct de vedere aperceptiv sau pentru contemplarea mea — cu cît se apropie mai mult de limită, se condensează în aceasta. Limita reprezintă, în anumită măsură, întregul. Întregul are în ea un „centru de greutate aperceptiv".

Pe de altă parte, însă — și, se poate spune chiar, în primul rînd — întregul se condensează în centru. Asta nu presupune ca centrul să fie marcat în vreun fel. Dar el rămîne totuși centru. Adică el se află în relații de unitate *deosebit* de intime cu toate părțile suprafeței, în relații mai intime decît au celelalte părți între ele.

Aceste relații conduc atenția sau apercepția într-o măsură specială spre centru. Celelalte părți ale suprafeței renunță de bunăvoie la o parte din pretenția lor de a fi obiecte independente ale apercepției, în favoarea centrului. În același timp, ele rămîn, totuși, *legate* de centru prin chiar acele relații de unitate. Adică, atenția mea, deși se îndreaptă spre centru, nu se îndepărtează de ele, ci rămîne la ele. Rămîne apercepția unitară, care îmbină centrul și celelalte părți într-un tot.

Iar din aceste două momente luate împreună rezultă asimilarea lăuntrică a întregului în centru, care este cu atît mai deplină cu cît părțile se află mai aproape de centru. Cu un cuvînt, din aceasta reiese subordonarea voluntară față de centru. Centrul devine centrul de greutate aperceptiv, așa cum este centrul de greutate mecanic.

Dacă asociem această subordonare față de centru cu subordonarea față de limită, dobîndim

Scanned with CamScanner

imaginea unei originale apercepții globale a întregului: un val aperceptiv unic urcă din toate părțile spre centru, și, în același timp, urcă spre limita suprafeței. La mijloc se află un relativ gol de undă.

Asta se întîmplă *în chip natural*. Adică, natura suprafeței unitare delimitate *trimite* la această dublă subordonare. Centrul și limita au, datorită poziției lor în întregul suprafeței, un drept natural de dominare.

Acest drept le va putea fi *contestat*, însă, prin structura părților suprafeței. Pe de altă parte, el le poate fi *asigurat* prin *propria* lor structură. Aceasta se întîmplă în măsura în care ea se reliefează și își sporește semnificația.

Să presupunem acum că acest lucru s-ar întîmpla, că centrul și limita suprafeței ar fi accentuate prin mijloace artistice. Printr-un colorit aparte, diferit de culoarea restului suprafeței, sau printr-un mijloc ornamental, de pildă, o bordură, cele două ar deveni distincte și semnificația lor ar spori. În acest caz, s-ar asocia pretenția acestor părți — condiționată de evidențierea lor— de a deveni elemente dominante, cu necesitatea, bazată pe natura suprafeței, ca ele să fie dominante, adică s-ar asocia pretenția lor la dominație cu dreptul lor natural la dominație. „Pretenția" sau cerința existentă în structura părților „vine în întîmpinarea" necesității existente în natura *suprafeței*, sau invers. În aceasta rezidă semnificația estetică a unei atari accentuări.

Ceea ce demonstrează acest exemplu are, însă, o semnificație mai generală. Există, în orice întreg, simultan, o tendință naturală de subordonare față de centru și una de subordonare față de limită, o tendință naturală de subordonare centrală sau centripetală și, pe de altă parte, o tendință de subordonare centrifugală. Și este, prin urmare, natural, respectiv, natural din punct de vedere estetic, ca formarea întregului simultan să-și ceară dreptul acestei tendințe, ceea ce înseamnă ca centrul și limitele să se evidențieze ca elemente dominante.

Scanned with CamScanner

Un întreg simultan mai simplu încă decît suprafața limitată circular este linia dreaptă. Pentru aceasta — ca și pentru orice structură care, conform esenței sale, se întinde într-o unică direcție —, tendința accentuării centripetale devine tendința accentuării ambelor extremități. Acesteia i se adaugă apoi tendința unei accentuări a centrului.

Eu vorbesc aici despre *întregul simultan*. Dacă acest întreg este o devenire succesivă, fie obiectiv, fie pentru contemplarea mea, atunci el nu are nici un centru aperceptiv. Adică, activitatea mea de înțelegere sau contemplarea mea nu se va îndrepta simultan de la celelalte părți spre centru, ci eu voi contempla obiectul de la o extremitate la alta. Centrul este, în acest caz, la fel cu oricare alt punct, un punct de trecere. Extremitățile au, însă, ceva aparte, care se află în însuși cuvîntul „extremitate". Ele sînt puncte cardinale naturale. În acest caz, apare o tendință naturală de *accentuare inițială* și *finală*. Și aceasta invită la recunoaștere artistică. Să ne gîndim, de pildă, la începutul și sfîrșitul coloanei.

Principiul echilibrului în subordonarea monarhică

Principiul formal al subordonării diferențiatoare sau al subordonării față de un element comun era supus unei reduceri sau unei completări principiale. Se cerea un echilibru între momentul unificării și acelea diferențiatoare, o semnificație proprie a celor din urmă. Principiul formal al subordonării monarhice este supus, la rîndul său, unei reduceri sau completări analoge.

Motivul ne este bine cunoscut. Nu numai cuprinderea unei diversități într-un act unic de apercepție corespunde naturii sufletului, ci și juxtapunerea actelor aperceptive relativ autonome. Putem spune astfel: natura sufletului pretinde nu numai concentrarea activității sale într-un punct, ci și extinderea acestei activități;

Scanned with CamScanner

nu numai puncte de înălțime și unitate, ci și amploare, bogăție, plenitudine.

De aici, rezultă reducerea amintită a principiului subordonării monarhice. Mai bine zis, față de acest principiu se manifestă un altul, întregindu-l prin opoziție. Acesta este, iarăși, un principiu al autonomiei relative și al semnificației autonome a subordonatului în subordonare. Este principiul *echilibrului relativ* în subordonarea *monarhică*.

Să presupunem că o diversitate se subordonează unui punct sau element sau factor unic și că această subordonare devine tot mai deplină. Atunci, întregul se restrînge succesiv în acel punct sau este „înghițit" de el. Diversitatea ca atare se topește, corporalitatea sa se micșorează. Rezultatul final este că numai acel punct sau element persistă.

Dar, o dată cu aceasta, este amenințat, în același timp, și echilibrul însuși al acestui punct. Nu intră în discuție, în chip natural, pentru echilibrul și semnificația dominantului, doar dacă el domină în chip *absolut*, ci și asupra *cui* domină el, adică dacă ceea ce este preluat și relativ absorbit de către dominant posedă în sine însuși echilibru și semnificație. Cu cît mai mult acestea din urmă există, cu atît elementul dominant, prin preluarea subordonatului, cîștigă el *însuși* în greutate și semnificație.

Există, astfel, și în acest punct, o analogie deplină între subordonarea monarhică și subordonarea diversității față de un element comun. La aceasta am constatat: autonomia diversității, divizarea sau diferențierea ei, disocierea ei, în sfîrșit, faptul că antagonismul ei animă și sporește semnificația elementului comun, care, prin asta, se diferențiază tocmai *atît* cît este „diferențiat", adică atît cît se păstrează unificarea întregului.

Și aici lucrurile se petrec în mod analog. Autonomia subordonatului este în sine contrariul subordonării, la fel cum autonomia diversității este în sine contrariul unificării. Dar cu cît

Scanned with CamScanner

subordonatul este astfel alcătuit încît să poată revendica o semnificație autonomă, cu atît mai mult sporește și animă el momentul dominant, în condițiile în care subordonarea se păstrează.

În consecință, efectul estetic al subordonării este substanțial nu numai atunci cînd subordonarea este cît se poate mai deplină, ci și atunci cînd între gradul în care ea se petrece, pe de o parte, și propria semnificație pe care o revendică subordonatul, pe de altă parte, există un echilibru, adică atunci cînd subordonarea este efectiv decisivă și neîndoielnică, dar, în același timp, subordonatul are propria sa semnificație, pe care și-o menține în subordonare, fără însă a prejudicia subordonarea decisivă.

Un exemplu: secțiunea de aur

Mai sus, am așezat subordonarea imanentă pe primul loc. Și, în acest sens, primul exemplu a fost subordonarea întinderii mai mici a dreptunghiului față de aceea mai mare. Aici se manifestă cu deplină simplitate și claritate valoarea principiului general formulat mai sus.

După cum se știe, dintre toate dreptunghiurile posibile — indiferent de felul utilizării lor — s-au dovedit cele mai agreabile acelea structurate, de pildă, în raportul secțiunii de aur. Prin expresia: dreptunghiuri structurate „în raportul secțiunii de aur" sînt desemnate acele dreptunghiuri ale căror laturi mai mici se comportă față de acelea mai mari la fel ca acestea din urmă față de suma ambelor. Un astfel de dreptunghi ar fi, de pildă, acela la care lungimea laturii mai mici = 5, iar a celei mai mari = 8. 5 : 8 este aproximativ = 8 : (5 + 8) sau = 8 : 13. Un asemenea dreptunghi are, față de dreptunghiurile mai înguste sau mai late, avantajul de a oferi cea mai mare satisfacție.

Aici trebuie să remarcăm: e necesar să recunoaștem — ceea ce trebuie să fi reieșit clar din observațiile de pînă acum — că raportul secțiunii

Scanned with CamScanner

de aur, în general, ca și în acest caz, este complet nesemnificativ în sine din punct de vedere estetic, că niciodată simpla existență a acestui raport numeric nu creează vreo satisfacție.

Atunci se ridică însă întrebarea de unde provine plăcerea deosebită, neîndoielnică, produsă de acele dreptunghiuri structurate aproximativ conform secțiunii de aur.

La această întrebare răspunsul îl dă principiul stabilit mai sus. Dreptunghiurile în discuție sînt, pe de o parte, dreptunghiuri la care întinderea mai mică este *decisiv* subordonată celei mai mari. Dacă întinderea mai mare este cea pe verticală, atunci dreptunghiul este evident unul vertical; dacă mai mare este cea pe orizontală, atunci el este, evident, unul orizontal.

Pe de altă parte, în aceste dreptunghiuri, întinderea mai mică are întocmai acea mărime pe care o poate avea fără a prejudicia această subordonare decisivă. Grație mărimii ei, în interiorul limitelor care îi sînt impuse prin această subordonare decisivă, ea se valorifică în cel mai înalt grad alături de întinderea mai mare.

Astfel, și aici, abia așa întinderea mai mare apare în deplina ei semnificație. S-a arătat mai sus de ce dreptunghiul care se apropie prea mult de pătrat este mai puțin agreabil. Din cauza indeciziei sale, îl numim grosolan. Dimpotrivă, dreptunghiul în care o dimensiune prevalează excesiv asupra celeilalte, de pildă, verticala asupra orizontalei, apare ca meschin, neconsistent, neînsemnat. Și acesta este un defect. Dar aceasta afectează întregul, și, în întreg, însuși factorul dominant. Într-un atare dreptunghi, întinderea mai mare capătă, din punctul de vedere al contemplării noastre, o valoare *mai pură*. Dar, prin asta, nu și una mai eficientă. Dreptunghiul îngust și înalt e vertical, dar nu e ferm. El se înalță, dar în măsură mai mică, într-un perimetru mai mic. Astfel, verticalitatea și înălțimea sa apar drept ceva relativ neînsemnat. Dimensiunea dominantă pretinde mult, dar realizează puțin.

Scanned with CamScanner

Dimpotrivă, la dreptunghiul vertical alcătuit conform secțiunii de aur, înălțimea și baza pe care această înălțime se ridică se află într-un relativ echilibru. Verticalitatea sa nu este numai decisivă, ci, în același timp, amplă, substanțială, viguroasă, deci este în sine o verticalitate semnificativă și expresivă.

Alte exemple

Acestui exemplu îi adăugăm numaidecît un altul, în care subordonarea este de alt tip, și anume, „subordonare în juxtapunere". Un monument se află în centrul unei piețe. Acest monument domină piața sau trebuie să o domine. Dar din mărimea dominatorului face parte aici, ca și peste tot, întinderea și importanța teritoriului dominat. Mărimea dominatorului pretinde mărime a dominatului. Monumentul care se înalță impunător reclamă o piață corespunzătoare ca mărime.

Sentimentul nostru ne spune imediat că monumentul *crește* o dată cu piața pînă la o anumită limită. Monumentul umple spațiul nu efectiv, ci pentru contemplarea noastră. Noi înglobăm lăuntric spațiul în monument, ca și cum i-ar aparține.

Dacă spațiul este prea mic, monumentul pare strivit, micșorat, așadar scăzut, diminuat în importanța sa. El nu mai poate umple atîta spațiu, nu mai poate să-l asimileze, să-l absoarbă atît cît ar trebui ca să fie în întregime ceea ce trebuie să fie. El domină acum mai deplin; dominarea lui e mai ușoară, mai lesnicioasă, de aceea — mai absolută; dar este, în același timp, o dominare mai puțin semnificativă. Orice stăpîn absolut este cu atît mai mic, cu cît stăpînește mai absolut.

Acest exemplu ne lămurește pe deplin semnificația pe care o posedă echilibrul între supraordonat și subordonat pentru fiecare dintre ele. Mărimea primului este, în același timp, mărimea celuilalt, atîta timp cît supraordonarea rămîne

Scanned with CamScanner

constantă. Mărimea subordonatului dă mărime *întregului*. Atîta timp, însă, cît subordonarea e indubitabilă, întregul se concentrează în supraordonat. Astfel, mărimea întregului este, fără discuție, mărimea *acestuia*.

Aceeași e situația și în alte cazuri; de pildă, subordonarea registrelor de acompaniament ale unei melodii față de această melodie. Registrele acompaniatoare conferă melodiei o semnificație sau o capacitate de expresie sporită. Ele fac aceasta grație subordonării. Dar ele nu sporesc capacitatea de expresie a melodiei în măsura în care i se subordonează acesteia, în care sînt absorbite de melodie, în care se pierd în ea, ci în măsura în care ele au, totodată, mișcare autonomă, așadar, semnificație autonomă, în măsura în care pot pretinde și pretind că înseamnă în sine ceva din punct de vedere muzical.

Subordonare monarhică despotică și voluntară

Dar, în cele de mai sus, persistă încă o neclaritate. Spuneam că, pentru impresia sau semnificația pe care dominatorul le dobîndește, mulțumită dominației sale, intră în discuție nu numai desăvîrșirea celui ce stăpînește, ci și semnificația proprie a celui stăpînit. Aceste două momente par a se combate. Este evident: cu cît dominatul revendică pentru sine valoare alături de dominant, cu atît mai puțin este el gata să se subordoneze.

Așa se întîmplă în fapt. Mai exact spus: cu cît supraordonatul este superior subordonatului în privința mărimii, greutății, importanței și capacității de impresionare, așadar, cu cît acesta din urmă bate în retragere, cu atît se poate realiza mai ușor o subordonare completă. Și din această pricină, e valabilă, în mod necesar, și reciproca. Greutatea proprie a subordonatului frînează subordonarea, stînjenește stabilirea centrului de greutate a întregului în elementul destinat dominației.

Scanned with CamScanner

Dar am văzut și următoarele: supragreutatea elementului dominant nu este unicul factor care condiționează dominația sau supraordonarea. Nu este nici măcar primul factor. Drept așa ceva trebuie socotită „poziția" elementului dominant *în întreg*. Iar aici, primul moment este profunzimea relațiilor de unitate, care leagă întregul sau elementele de subordonat de elementul dominant. Se poate, însă, întîmpla, ca, o dată cu micșorarea diferenței de greutate dintre elementul dominant și cel dominat, să se producă și o *sporire* a acestei profunzimi. Prima poate chiar s-o implice nemijlocit pe cealaltă. Atunci ea determină o sporire a subordonării.

Astfel, apare un nou contrast între cele două tipuri de subordonare. Primul este condiționat în grad mai înalt de mărimea diferenței de greutate, celălalt, de profunzimea relațiilor de unitate. În primul caz bate în retragere întrucîtva această profunzime a relațiilor de unitate, în cel de-al doilea — diferența de mărime sau supragreutatea dominantului, condiționată de însăși natura acestuia și de cea a dominatului. Putem desemna prima subordonare ca pe una mai despotică, iar pe cealaltă, ca pe una mai voluntară.

Două tipuri de contrast al mărimilor. Primul tip

Cu aceasta, ajungem la o veche și mult discutată problemă, care nici din punct de vedere estetic nu posedă o semnificație neînsemnată. Este problema efectului, mai cu seamă a efectului estetic al contrastului mărimilor sau problema efectului contrastului cantitativ. S-o spunem de îndată: acest efect al contrastului cantitativ nu este altceva decît o chestiune de subordonare.

Asta înseamnă, totodată, că trebuie să existe două tipuri fundamental diferite de efect al contrastului cantitativ. Ele nu sînt nimic altceva decît cele două tipuri, mai sus caracterizate, de subordonare.

Scanned with CamScanner

Să ne reamintim, în scopul deplinei clarități, încă o dată sensul și condițiile „subordonării", în special ale „subordonării monarhice". Ea este, spuneam, asimilarea aperceptivă și relativa absorbire a subordonatului în supraordonat, relativa glisare a subordonatului în actul de percepere a dominantului, relativa co-percepere a primului *prin* celălalt sau instalare simultană a primului în celălalt. Și aici se ivesc, așa cum am văzut, două posibilități: această glisare poate fi, într-un caz, într-un grad mai înalt un transfer efectuat prin energia și forța superioară ale dominantului, iar în celălalt caz, în grad mai înalt o glisare voluntară, datorată împrejurării că celelalte elemente ale întregului sînt legate în mod special de elementul dominant, că relațiile de unitate, care leagă întregul de elementul dominant, îndrumă atenția sau activitatea de percepere, conform naturii lor, într-o măsură deosebită spre acest element. Și în acel prim caz, tot relațiile de unitate sînt baza glisării. Dar energia și forța superioară ale dominantului contribuie cu efect decisiv la aceasta. Din contră, în cel de al doilea caz acționează în grad mai înalt profunzimea relațiilor de unitate, fără un asemenea ajutor.

Opoziția acestor două posibilități devine în mod special semnificativă în cazul efectului estetic al contrastului mărimilor. Să luăm un exemplu pe care l-am mai citat: un munte înalt se ridică într-o regiune joasă de dealuri. Aici se poate spune că muntele cel înalt „apare mai înalt" mulțumită contrastului cu dealurile scunde.

Asta însă nu înseamnă că muntele cel înalt ar fi *văzut* mai înalt pentru că *imaginea vizuală* pe care o avem asupra lui s-ar mări. Faptul că el pare mai mare înseamnă, pur și simplu, că noi avem, în raport cu mărimea sa, o *impresie* mai puternică. E același lucru dacă spunem: muntele cel înalt surprinde sau uluiește. În acest caz, în aceasta constă efectul contrastului.

Să luăm acum, de pildă, același munte, nu printre munți egali în înălțime cu el, dar, oricum, printre munți cu o înălțime respectabilă. Să

Scanned with CamScanner

zicem că e uriaşul între uriaşi. Mai precis încă, să zicem că el e muntele dominant, înspre care, dinspre laturi, converg mase ascendente. Acum, muntele nu „surprinde", nu „uluieşte". Dar el apare, de asemenea, mai mare. Şi apare mai mare, poate, ca în cazul precedent. Numai că, totodată, în alt fel, nu atît de autoritar, nici atît de pretenţios ca acolo. El apare în *sine însuşi*, sau „lăuntric" *mai mare*, apare mai puternic, mai majestuos.

Aceste efecte diferite ale contrastului nu sînt, după cum s-a arătat, decît diferite cazuri de subordonare. Diferenţierea lor se întemeiază, însă, pe diferenţierea subordonatului şi pe condiţiile subordonării. Aici apare acea opoziţie, pomenită mai sus, între cele două posibilităţi de subordonare.

În primul caz, accentul principal cade pe mărimea „contrastului", adică a deosebirii dintre muntele cel înalt şi mediul înconjurător. Aici există, într-o măsură deosebită, prima condiţie a contrastului: cu cît contrastul este mai mare, cu atît mai *fără împotrivire* include muntele cel mare în sine mediul înconjurător, cu atît mai deplin *este pregătit* mediul a se lăsa inclus sau absorbit aperceptiv. În acelaşi timp, cu atît mai rapid este efectul. De unde — caracterul „surprinzător" în impresia produsă de mărimi.

Pe de altă parte, însă, între munte şi dealuri relaţia de unitate care dirijează activitatea perceptivă este mai slabă. Muntele este relativ „*incomparabil*" cu dealurile. Prin aceasta, intervine în surpriză momentul violenţei. Cu cît relaţia de unitate dirijează mai puţin activitatea aperceptivă, cu atît mai mult aceasta se concentrează în muntele cel înalt, *în ciuda* acestei reduse relaţii de unitate.

Dar, în acelaşi timp, trebuie să avem în vedere: cu cît „comparabilitatea", deci relaţia de unitate, se reduce, cu atît muntele devine mai izolat din punct de vedere aperceptiv. Astfel, subordonarea — în măsura în care se întemeiază tocmai pe relaţiile de unitate — se produce tot mai *puţin*. Iar de aici rezultă ceea ce a fost subliniat mai sus: subordonatul devine tot mai ne-

Scanned with CamScanner

semnificativ. Rezultatul final este că, din aceste *două* motive, muntele nu mai impresionează din ce în ce mai mult, cum ar fi putut impresiona în sine, adică făcînd abstracție de orice efect prin contrast.

Al doilea tip de efect al contrastului

Acestui prim tip de efect al contrastului i-l vom opune pe celălalt. El este reprezentat de muntele cel înalt, care este „pregătit" prin munți mai puțin înalți, dar totuși înalți. Aici apare, după cum s-a spus, *opusă* subordonării depline pretenția munților mai puțin înalți de a fi luați în seamă în sine. Iar dacă presupunem că munții mai scunzi se apropie prea mult de muntele înalt, așa încît ei încep să devină asemănători lui, atunci se ivește pericolul că acesta să se „piardă" printre ei.

Însă în acest caz „comparabilitatea" este mai mare. Iar astfel se creează o condiție *pozitivă* a subordonării. Aceasta are acum, atîta timp cît se menține, o mai mare *semnificație* pentru muntele cel înalt, fiindcă reprezintă asimilarea sau subordonarea aperceptivă a unui element mare, important, *semnificativ*.

În această subordonare constă al doilea tip de efect al contrastului. El este legat de o mărime mai neînsemnată a diferențierii. Pentru el, „pregătirea" este o *condiție*.

Și astfel devine inteligibil caracterul special *al acestui* efect al contrastului. Mărimea — adică sporita capacitate de a impresiona, din care mărimea face parte — este o mărime calmă, lipsită de bruschețe, de violență, de brutalitate, nu o mărime bătătoare la ochi și supărătoare, dar este impunătoare și energică. Și ea dispare finalmente, dar nu dacă contrastul mărimilor devine prea mare, ci dacă el devine prea mic.

Să conchidem: în receptarea contrastului mărimilor, gîndit în mod absolut, se produce mai întîi o creștere, iar apoi o reducere a efectului

Scanned with CamScanner

contrastului. Totodată, caracterul său se schimbă. Impresia de mărime sporită este mai întîi o impresie de surpinzător, pentru a se transforma apoi în una de mărime calmă şi a dispărea, în cele din urmă, sub această formă.

Alte exemple

Semnificaţia estetică a efectului contrastului, în general, şi în special a acestei opoziţii din caracterul lui este evidentă. Alte exemple, însă, pot ilustra în continuare opoziţia amintită.

Să comparăm intrarea bruscă în *fortissimo* cu intensificarea treptată pînă la acelaşi *fortissimo*. Prima surprinde, cea de-a doua este grandioasă. Sau să ne gîndim, pe de o parte, la apercepţia bruscă a unui eveniment esenţial şi, pe de altă parte, la un eveniment asemănător sau la fel de important, pregătit treptat; la situaţia dramatică sau la pasiunea tensionată apărute subit, pe de o parte, şi la efectul intensificării succesive a uneia sau alteia pînă la punctul culminant, pe de altă parte. Întreaga lege a intensificării în poezie este o lege a subordonării. În punctul culminant se reunesc toate treptele premergătoare, la o înălţime ce culminează tocmai prin aceste trepte „pregătitoare". Efectul deosebit al intensificării succesive este un efect al contrastului, dar nu al aceluia violent şi imediat, ci al aceluia mediat, aşadar, al aceluia în care pînă şi ceea ce e mic posedă o mărime şi o semnificaţie succesiv crescîndă.

Situaţii analoge în viaţa practică oferă toate cazurile de progres treptat, de intensificare gradată a posesiunii, a puterii, a poziţiei. Şi aici, intensificarea gradată are o capacitate deosebită de a impresiona.

Scanned with CamScanner

Capitolul al cincilea

SUBORDONAREA MONARHICĂ ȘI ÎNTREGUL ESTETIC

Principiul opoziției elementelor dominante

Revenim mai jos asupra opoziției dintre subordonarea despotică și cea voluntară. Deocamdată, însă, o lăsăm pe planul al doilea și urmărim mai departe, în general, doar principiul formal al importanței proprii subordonatului, sau principiul „echilibrului în subordonare".

Spuneam mai sus: perceperea unui întreg într-un singur punct închide în sine pericolul ca întregul să fie înghițit de acest punct, prin urmare, ca diversitatea, abundența, bogăția, să se piardă pentru noi și pentru impresia noastră. Împotriva acestui pericol acționează ponderea proprie a subordonatului.

Cu cît, însă, subordonatul își afirmă o semnificație autonomă, respectiv, cu cît nu este stăpînit în chip absolut de către un element dominant, cu atît este mai „firesc" sau cu atît mai mult corespunde nevoii spiritului ca, în acest subordonat sau în această diversitate dominată de acel element, să se reliefeze noi puncte dominante, pe care cel din urmă le convertește spre unitate, care nu este cuprinsă în elementul dominant pe care noi îl considerăm deocamdată ca fiind dat.

Dar aici există, iarăși, două posibilități de diferențiere. Prima este aceasta: acel prim element dominant stăpînește și cuprinde într-o

Scanned with CamScanner

privință sau *direcție*. Dimpotrivă, în altă privință sau direcție, diversitatea rămîne liberă sau în sine. Atunci apare firesc ca un al doilea punct unitar să acționeze, convertind în această altă privință sau direcție.

Așa se petrec lucrurile, de pildă, la domul gotic, unde întreaga construcție, din punctul de vedere al înălțimii, este concentrată, în modul cel mai decis, în turn. Înălțimea construcției „se revarsă" evident în acest turn. Dar domul se întinde, prin transept, și în lărgime, cu toate că într-un chip subordonat. El se întinde, acolo unde intervine transeptul, concomitent în două direcții. Iar cu acestea turnul nu are nici o relație. Această mișcare ce se extinde dinspre un centru nu-și are punctul de unitate în turn. Cu atît mai mult, își găsește punctul firesc de unitate în centrul ei. Această stare de lucruri poate fi înțeleasă prin turnulețul de deasupra cvadratului (locul de la intersecția naosului cu transeptul).

A doua posibilitate este aceasta: diversitatea nu este, într-o *privință* sau *direcție*, stăpînită de un element sau cuprinsă într-un punct, iar în altele, dimpotrivă, lăsată liberă, ci doar volumul sau *întinderea* întregului este prea mare, sau forța de dominare a elementului dominant — fie datorită poziției sale, fie datorită propriei sale structuri și mărimi — este prea redusă pentru ca întreg domeniul de dominat să fie cuprins în acest element sau să poată fi cuprins suficient de sigur. Atunci, elementului dominant i se vor asocia altele, și, în primul rînd, elementele dominante asemănătoare.

Acest moment apare la acel turnuleț de deasupra transeptului gotic. De altfel, în acest sens, constituie exemple clare numeroasele ornamente coordonate reciproc ale domului gotic, turnurile care domină un zid alungit la anumite intervale și îl cuprind în sine sau îl „condensează", accentuările repetate într-un șir de silabe sau într-o suită de tonuri, personajele principale care se evidențiază într-un tablou, după o anumită ordine, dominînd și cuprinzînd întregul.

Scanned with CamScanner

Acestora însă, li se pot adăuga și altele. Înainte de toate, acestea: nu este suficient a spune că, pentru diversitate — în măsura în care ea nu este cuprinsă de puterea de dominație a unei părți dominante, și, prin urmare, rămîne în sine—, este „*firesc*“ să se cuprindă sau să se condenseze în noi puncte unitare. Dar, prin faptul că face aceasta, o atare diversitate *cîștigă*, în același timp, de pildă, în autonomie, și anume, față de acel prim element dominant. În general spus, orice subordonare față de un punct dominant constituie o sporire a autonomiei subordonatului, nu în sine, ci în raport cu un punct dominant, aflat alături. Prin faptul că primul implică diversitatea pe cale aperceptivă, el creează o *rezistență* față de aceeași forță sau tendință a celuilalt. Amîndouă dețin în stăpînire, mai mult sau mai puțin, *echilibrul*.

Astfel se previne, în mod deosebit de eficient, înghițirea diversității de un singur punct. Prin faptul că diversitatea *oscilează* între două sau mai multe puncte principale, adică elemente care se evidențiază ca dominante, ea se *menține* ca diversitate, extindere, corporalitate.

Totuși, prin aceasta, diversitatea nu-și pierde unitatea.

În primul rînd, mai multele puncte principale pot rămîne subordonate sau se pot subordona unuia dintre ele. Despre asta, mai tîrziu.

De altminteri, este momentul să accentuăm că sinteza într-un punct principal ține, în mod *necesar*, de unitatea estetică. Principiul subordonării monarhice este, desigur, un principiu estetic semnificativ , dar el nu este o *lege* estetică *de bază*. Un întreg estetic poate exista, și poate fi obiectul unei foarte înalte satisfacții, și fără a fi alcătuit, ca întreg, în mod monarhic.

În această expunere am pornit, după cum ne amintim, de la principiul unificării *calitative* în diversitate. Acesta a fost principiul estetic fundamental. În legătură cu acesta, a apărut principiul subordonării monarhice, ca un *principiu auxiliar*, un principiu al *sporirii* unității.

Scanned with CamScanner

Astfel trebuie să continuăm a-l considera. Singura condiție indispensabilă pentru existența unui întreg estetic rămîne *unificarea calitativă*, elementul comun care se evidențiază aperceptiv, legea de bază, forma esențială, ideea de bază, ritmul fundamental; și diferențierea.

Aceasta înseamnă, de pildă, că principiul se menține pe deplin la simpla opunere a *două* elemente dominante în întreg, care-și mențin echilibrul și între care întregul oscilează, *în măsura în care* acea unificare calitativă se păstrează la rîndul ei. Dar aceasta poate, mai departe, sub aceleași premise, să facă întregul să pară așa zicînd divizat în *multe* elemente dominante. Și, de fiecare dată, diferitele elemente dominante pot fi perfect *coordonate reciproc*.

Dar, în asemenea cazuri, unificarea calitativă nu se *păstrează* doar, ci se întărește, dacă, în elementele dominante, revine subordonarea față de elementul comun. Aceste elemente apar atunci ca purtătoare propriu-zise ale elementului comun. Iar în ele, tocmai pentru că sînt elemente *dominante*, elementul comun, forma esențială, legea fundamentală, ritmul fundamental, „ideea de bază" a întregului capătă o valoare mai specifică și mai puternică. Totodată, ele sînt purtătoarele superioare ale *diferențierii* elementului comun.

Să ne gîndim, de pildă, la diversele accentuări, egale sau echivalente, care se succed în seria ritmică unitară, sau la turnurile asemănătoare ale unui zid, care se succed la intervale egale, sau la numeroasele fleșe coordonate ale construcției gotice. Ici și colo, sau pe rînd, întregul apare aici subordonat monarhic elementelor dominante unice. Acestea din urmă, însă, apar din nou și, prin ele, întregul apare subordonat *cu deosebită eficiență* unui element comun sau unei idei fundamentele. Elementele dominante sînt un mijloc de a consolida întregul în puncte unice, dar, în același timp, în ciuda juxtapunerii lor, sînt și

Scanned with CamScanner

un mijloc de unificare a consolidării astfel obținute, în sensul unificării calitative. În același timp, în ele se realizează în mod special diferențierea.

Principiul echilibrului între elementele dominante și „masă"

Și aici e nevoie de unele precizări suplimentare. Consider, mai întîi, posibil ca elementele dominante sau punctele unitare evidențiate să nu desemneze decît o caracteristică principală în esența fundamentală comună a întregului. Dacă presupunem acest lucru sau dacă presupunem că aceste elemente dominante reprezintă doar *preferențial* o atare caracteristică generală, cu alte cuvinte, că întregul divers este cuprins și condensat oarecum *unilateral* în astfel de elemente dominante, atunci, în măsură corespunzătoare, trebuie ca, în afară de ele sau printre ele, să ajungă la o articulare autonomă sau relativ autonomă ceea ce completează această caracteristică principală întru esența unificată a întregului. Întregul se reliefează, în măsura în care această esență fundamentală a sa nu apare ca degenerată, în afară de sau printre aceste elemente dominante evidente, cu o semnificație specifică și un drept autonom.

Despre aceasta a fost vorba mai sus. Și spuneam că acest drept ar putea fi satisfăcut în sensul că astfel de puncte unitare unilateral dominante pot apărea alături de sau față în față cu altele, diferit structurate, completîndu-se.

Dar aici sînt de adăugat două lucruri. În primul rînd: elementele care se evidențiază dominînd, cu cît sînt mai „*evidențiate*" din întreg, deci cu cît au *propria* lor existență, cu atît mai puțin pot să epuizeze *oricînd* existența completă a obiectului estetic. Acesta, prin urmare, va avea întotdeauna nevoie de o asemenea „întregire".

Dar și dacă elementele dominante diferit structurate *exercită* o astfel de completare, nu

Scanned with CamScanner

trebuie nici atunci, prin asta, ca întreaga existență a obiectului să fie epuizată. Poate că ține de natura întregului ca el să nu admită aceasta, ci ca „masa", din care elementele dominante se evidențiază, cuprinzînd și condensînd într-o direcție sau alta, să fie purtătorul natural și specific al unei părți din esența fundamentală a întregului. Atunci, această „masă" este chemată ca, alături de sau printre elementele dominante, să se evidențieze în mod semnificativ; și asta cu atît mai mult cu cît elementele dominante se evidențiază mai mult și cu cît sînt mai specifice, așadar mai unilaterale în comparație cu esența fundamentală a întregului.

Prin cuvîntul „masă" nu se înțelege altceva decît întregul, așa cum se prezintă sau cum s-ar prezenta el dacă facem abstracție de elementele care cuprind și concentrează întregul în anumite puncte, sau atîta timp cît întregul nu este gîndit ca „divizat" monarhic în astfel de elemente.

În același timp, este de meditat la faptul că în cadrul unei părți a întregului poate apărea ca „masă" ceea ce pentru întreg nu este masă, ci parte a unui element dominant; că, la fel de bine, o parte a întregului poate apărea, raportată la membrii predominanți supraordonați, ca masă, chiar dacă ea este un element dominant de ordin inferior. Prin urmare, masa este o noțiune relativă.

Astfel, în cadrul coloanei încastrate în perete, fusul coloanei este relativ „masă" în comparație cu baza și capitelul; în timp ce, pentru perete, *întreaga* coloană este un element dominant, evidențiat și condensator. Pe de altă parte, la fel, în raport cu elementele accentuate ale suitei ritmice cadențate, cele neaccentuate apar ca „masă", ca și cele mai înalte față de „masa" mai joasă; ceea ce nu împiedică elementele neaccentuate și pe cele mai slab accentuate să fie tocmai puncte unitare în care mișcarea sau extinderea temporală constantă să fie cuprinsă în mod concentrat.

Și în aceste cazuri se manifestă lămurit necesitatea masei de a ieși în evidență în mod semnificativ. Pentru a începe cu ultimul exemplu: cu

Scanned with CamScanner

cît sînt mai puternice accentuările în care se cuprinde seria ritmică, cu atît mai mult ele cer, în afara lor sau printre ele, pluralitatea elementelor neaccentuate sau mai puțin accentuate. În accentuări, esența seriei ritmice este *unilateral* valorificată. Ele sînt punctele ferme, punctele de prelungire *a* mișcării, punctele de încheiere *a* mișcării, punctele de pasaj *pentru* mișcare ș.a.m.d. Dimpotrivă, elementele neaccentuate reprezintă, în opoziție cu primele, *însăși* mișcarea, *evoluția*. Dar esența întregului este *mișcarea*. Ea este, în sine sau făcînd abstracție de aceste puncte ferme, mișcare nedivizată. În asta constă aici „*masa*". Iar această masă parvine la *drepturile* ei în succesiunea silabelor *neaccentuate*.

Iar coloana încastrată în perete cuprinde în sine, concentrînd-o , în special esența *verticală* a peretelui, evoluția lui pe înălțime, înălțarea lui. Acesteia i se adaugă, completînd-o, în soclu și coronament, secțiunile orizontale. Acestea concentrează în sine, făcînd abstracție de altă semnificație a lor, funcțiunea orizontală. Dar esenta peretelui este mai mult decît acestea două. Ea este o delimitare bidimensională a spațiului. Iar în acest sens, „masa" nedivizată, adică, în acest caz, *suprafața* peretelui, nu este înfățișată în sine în înălțime și lărgime, ci ele sînt, una pentru cealaltă, purtătorul natural.

Diferite posibilități

Dar presupunînd, de asemenea, că *toate* caracteristicile fundamentale din esența întregului ajung la o expresie specifică în elementele predominante, este nevoie, totuși, în același timp, de reliefarea *unității* acestor caracteristici de bază, de valorificarea absolutei lor omogenități, a contopirii lor, a întrepătrunderii lor reciproce în întregul unificat. Este necesară recunoașterea expresă a faptului că *întregul*, în ultimă instanță, este, deci, *doar* unul, o unitate *nedespărțită* în sine. Aceasta înseamnă: cu cît elementele singulare, diferite

Scanned with CamScanner

și reciproc complementare, dominante și reliefate predominant din masă, se opun acelora pe care ele le precizează în esența fundamentală a întregului, contrastează cu ele și fiecare, la locul său, concentrează întregul într-o anumită direcție — așadar, în mod specific și, privit în sine, unilateral —, cu atît mai mult este necesară evidențierea semnificativă a unui moment net unificator, care străbate întregul și care dirijează spre „dizolvare" în părți izolate unitatea indivizibilă a întregului.

Aceasta se poate numi, din nou, pluralitate. Mai întîi: unitatea indivizibilă a întregului rămîne mai mult sau mai puțin aceeași în părțile însele. Acestea conturează întregul, într-adevăr, fiecare în sine, în mod unilateral și în direcții diferite, dar, totuși, nu în mod absolut unilateral sau cu maximum de unilateralitate posibilă. Ci, în *structura* lor autonomă parvine, în același timp, și unitatea indivizibilă la drepturile sale. În fiecare dintre părți există o latură din esența întregului, un fel de direcție de activitate sau de funcțiune ajunsă *dominantă*, care se află în întreg; celelalte îi sînt subordonate acesteia, în sensul subordăonării monarhice „imanente". Astfel „masa" se conservă în părțile însele.

O altă modalitate este următoarea: în părți sînt reliefate, cît mai unilateral și caracteristic, feluritele laturi din esența întregului. În același timp, însă, în modalitatea *legăturii* părților, în corelația lor, în disocierea și interacțiunea lor, în formele transgresante, se valorifică unitatea indivizibilă. Și în aceasta este reprezentată „masa".

Pe lîngă aceste posibilități de reliefare semnificativă a „masei", există apoi aceea explicată mai sus, conform căreia „masa" se evidențiază în sens restrîns și se valorifică în sine, adică unitatea indivizibilă din care se reliefează părțile și care se concentrează în acestea într-un loc sau altul, în structuri caracteristice, *se menține* în același timp în indivizibilitatea sa originară.

Aceasta poate, iarăși, însemna că ea își menține semnificația autonomă *alături* de sau *în*

Scanned with CamScanner

afara părților; sau că ea „stagnează", în procesul concentrării, ca un *intermediar neutru* în raport cu părțile; sau că ea străbate părțile astfel încît ele, pe de o parte, ies realmente în evidență, iar pe de altă parte, totuși, se împotomolesc în masă și, determinînd atît masa, cît și părțile, respectiv metamorfozîndu-le, ele interacționează.

Toate aceste posibilități se pot realiza, de asemenea, în diferite moduri și diferite grade, dar, în primul rînd, trebuie subliniat că ele nu sînt contraste ce se exclud reciproc. Ele se pot chiar realiza, peste tot și într-un anumit grad, în același timp. Numai că, de fiecare dată, una sau alta devine dominantă și conferă întregului pecetea sa caracteristică.

Însă oricare dintre aceste modalități de relief-fare semnificativă a masei, adică a unității în sine indivizibile a întregului, se realizează sau s-ar putea realiza, ia naștere în orice caz un principiu general al echilibrului între „masă" și acele elemente care concentrează întregul într-o direcție sau alta, acele elemente care se remarcă din masă. Dar acest principiu se transformă, din punctul de vedere al *întregului*, într-un principiu al *dominației masei*, adică în acela al unității în sine indivizibile a întregului. Elementele dominante domină, dar, în măsura în care fac aceasta, se subordonează acestei unități. În dominația lor, ele trebuie să servească sensul și legea întregului. Ele pot să domine și domină *în măsura în care* servesc întregului.

Exemple

Să mai rămînem o clipă la posibilitățile conturate mai sus. În primul rînd: „masa", adică unitatea indivizibilă a întregului sau întregul ca unitate nedivizată, esența sa fundamentală indivizibilă poate fi observată în elementele dominante relief-fate, fie acestea identice ori contrastante și completîndu-se reciproc în funcția lor specifică. Elementele dominante sînt, totuși, prin faptul

Scanned with CamScanner

că se evidențiază din unitatea indivizibilă, mai mult sau mai puțin reprezentantele acesteia. În al doilea rînd: elementele reliefate și care funcționează în direcții și privințe diferite nu poartă în sine, sau poartă numai în grad redus, unitatea indivizibilă. Dar ele o actualizează sau o mențin în modalitatea legăturii lor. Astfel, precum s-a spus, această modalitate de legătură este reprezentanta masei. Sau, în fine, masa apare autonomă alături de sau se menține ca „umplutură" neutră între elementele dominante, sau aceste posibilități se întrepătrund. S-a remarcat că diferența dintre aceste modalități este una relativă, este diferența dintre mai mult și mai puțin. Dar, după cum una sau alta prevalează, există diferite modalități în caracterul întregului estetic, sau există diferite *modalități stilistice*. Acestea au întotdeauna în comun — pentru a mai sublinia o dată aceasta — faptul că „masa" este *elementul dominant absolut în întreg*.

Exemple pentru această posibilitate multiplă se află la îndemînă în arhitectură. La ea ne gîndeam, în primul rînd, cu privire la „masă". Dar posibilitățile pe care le găsim aici sînt analoge cu cele din alte arte.

„Masa" este, în acestea, după caz, un raport special cu viața, o sferă sau o atmosferă caracteristice, un „mediu", o predispoziție, o idee de bază, un ritm fundamental, o voință ș.a.m.d.

În colonada dorică, de pildă, părțile principale sînt, în cea mai înaltă măsură, individualități autonome și singulare, elemente în care întregul se sintetizează într-o direcție și o privință determinate. Fiecare dintre aceste părți are propria sa sferă de dominație. Fiecare coloană cuprinde, în poziția sa, concentrîndu-le, solul și șarpanta și spațiul în care întregul trăiește. În același timp, individualitățile diferite, de pildă, o coloană și o arhitravă, reprezintă, în sine, diferite laturi din esența întregului. Ele o conțin pe aceasta, totodată, în unitate indivizibilă. Coloana se întinde nu numai în înălțime, ci în același timp, *evident*, și în *lățime*; arhitrava posedă,

Scanned with CamScanner

că se evidențiază din unitatea indivizibilă, mai mult sau mai puțin reprezentantele acesteia. În al doilea rînd: elementele reliefate și care funcționează în direcții și privințe diferite nu poartă în sine, sau poartă numai în grad redus, unitatea indivizibilă. Dar ele o actualizează sau o mențin în modalitatea legăturii lor. Astfel, precum s-a spus, această modalitate de legătură este reprezentanta masei. Sau, în fine, masa apare autonomă alături de sau se menține ca „umplutură" neutră între elementele dominante, sau aceste posibilități se întrepătrund. S-a remarcat că diferența dintre aceste modalități este una relativă, este diferența dintre mai mult și mai puțin. Dar, după cum una sau alta prevalează, există diferite modalități în caracterul întregului estetic, sau există diferite *modalități stilistice*. Acestea au întotdeauna în comun — pentru a mai sublinia o dată aceasta — faptul că „masa" este *elementul dominant absolut în întreg*.

Exemple pentru această posibilitate multiplă se află la îndemînă în arhitectură. La ea ne gîndeam, în primul rînd, cu privire la „masă". Dar posibilitățile pe care le găsim aici sînt analoge cu cele din alte arte.

„Masa" este, în acestea, după caz, un raport special cu viața, o sferă sau o atmosferă caracteristice, un „mediu", o predispoziție, o idee de bază, un ritm fundamental, o voință ș.a.m.d.

În colonada dorică, de pildă, părțile principale sînt, în cea mai înaltă măsură, individualități autonome și singulare, elemente în care întregul se sintetizează într-o direcție și o privință determinate. Fiecare dintre aceste părți are propria sa sferă de dominație. Fiecare coloană cuprinde, în poziția sa, concentrîndu-le, solul și șarpanta și spațiul în care întregul trăiește. În același timp, individualitățile diferite, de pildă, o coloană și o arhitravă, reprezintă, în sine, diferite laturi din esența întregului. Ele o conțin pe aceasta, totodată, în unitate indivizibilă. Coloana se întinde nu numai în înălțime, ci în același timp, *evident*, și în *lățime*; arhitrava posedă,

Scanned with CamScanner

în același timp, pe lîngă întinderea orizontală, și una verticală, respectabilă. Iar în întregul șirului de coloane, ca și în acela al șarpantei de deasupra, înălțimea și lățimea se află, deși în mod diferit, în relativ echilibru.

Un contrast extrem, în acest sens, constituie sistemul gotic, la care, peste tot, în elementele evidențiate sînt concentrate funcțiuni ale întregului. Dar în modalitatea legăturii, a creșterii, a divergenței și a antagonismului reciproc, reprezentată mai ales în boltă și în liniile oblice, în fiecare întretăiere a liniilor verticale și orizontale, și aici se află în drepturile sale unitatea indivizibilă din care părțile se reliefează, concentrînd, într-un fel sau altul, unitarul. Și nici masa, în sensul restrîns al cuvîntului, masa originară, complet nediferențiată, nu lipsește de aici. Aceasta este peste tot prezentă. Iar ceea ce este ea și felul în care este ceea ce este trebuie considerat, și pentru sistemul gotic, drept caracteristic. Ea este, așa zicînd, ceea ce rămîne în urma procesului de concentrare, așa precum membrana înotătoare dintre degetele unor palmipede, care, la strîngerea degetelor, pare sau poate părea ceva de prisos, un simplu intermediar unificator, avînd față de membre doar „funcția" neutră a existenței și a menținerii, ca și a delimitării spațiului prin această existență și menținere neutre.

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul zidului și bolții romanice originare, simple și „masive", unde „masa", în cel mai restrîns sens al cuvîntului, se prezintă cînd nediferențiată, cînd diferențiată, precum corpul porpriu-zis al întregului.

Și, în sfîrșit, altfel se întîmplă în arta barocă, unde ansamblul și corelația părților autonome și a masei autonome, așa cum se evidențiază ele în sistemul romanic și în cel renascentist, s-au transformat în contopire a forțelor interioare și în sfîșiere reciprocă a amîndurora.

Cît de puțin se exclud reciproc aceste modalități se lămurește definitiv dacă observăm că, în arhitectură, masa ultimă, masa în sens absolut, este *spațiul*, în primul rînd acela pretins nemijlocit

Scanned with CamScanner

și ocupat de construcție, dar apoi, mai mult sau mai puțin, și spațiul înconjurător. Față de acesta din urmă, fiecare parte a spațiului umplut material, coloana, grinda orizontală, peretele, reprezintă condensarea. Toate aceste părți „domină" în spațiu, pe un domeniu mai întins sau mai restrîns. În același timp, ele se află, toate, în slujba și în subordonarea întregului spațial și a vieții spațiale indivizibile în sine care-l domină.

Subordonarea monarhică treptată

Principiul subordonării elementelor predominante față de unitatea indivizibilă și legea întregului nu împiedică, însă, după cum am arătat, ca multiplele elemente dominante pe care le-am evidențiat în cele mai de sus să se subordoneze, în același timp, unor elemente dominante de ordin superior, și, finalmente, unui element suprem atotstăpînitor. Cu aceasta, ajungem la un nou punct al concordanței dintre subordonarea monarhică și subordonarea față de elementul comun. Și în subordonarea monarhică există un principiu al „subordonării *progresive*". Și aici, principiul subordonării se realizează și atinge cel mai înalt efect estetic abia printr-o asemenea „potențare". Aceasta creează unitatea monarhică a unităților monarhice inițial disociate.

Și principiul subordonării monarhice treptate este un principiu al diferențierii, dar al diferențierii unui punct în care întregul se concentrează în puncte unitare subordonate; sau al unei diferențieri a predominării elementelor asupra întregului, pe scurt, un principiu al diferențierii *monarhice.*

Aici trebuie să mai observăm că și prin punctele unitare superioare, care cuprind o multitudine de puncte unitare de mai mică importanță, unilateralitatea elementelor predominante se completează, iar esența unitară a întregului poate ajunge la drepturile sale. Presupunînd că punc-

Scanned with CamScanner

tele unitare de ordin inferior concentrează în sine întregul numai într-o direcție sau privință, atunci punctul unitar supraordonat, sau stăpînitorul *întregului*, exercită tocmai în această privință sau direcție concentrarea supremă, așadar concentrează într-un act unic actele izolate ale concentrării, care se realizează prin acele puncte unitare de ordin inferior; în același timp, însă, el anulează această unilateralitate și, de asemenea, exprimă în sine și ceea ce *de obicei* aparține esenței comune a întregului. Se realizează, astfel, tocmai sarcina punctului unitar supraordonat: *întregul*, care inițial era închis în *elementul comun*, este concentrat, totodată, într-un *punct*. Mai mult, aceste două tipuri de unitate a întregului, „unificarea" și „unitatea" într-un punct, nu se mai află pur și simplu juxtapuse, ci, totodată, se contopesc înăuntrul punctului unitar atotstăpînitor. Acesta din urmă este, în același timp, purtător al elementului comun, al legii, al ideii principale și — ca punct unitar atotstăpînitor — purtătorul *suprem* și reprezentantul principal al acestora.

Astfel, la domul gotic, punctul unitar suprem este reprezentat de turn, în care amploarea întregului și, din acest motiv, în mod deosebit, și legea fundamentală a întregului ajung la dreptul suprem. În și mai mare măsură se petrece aceasta în cazul amplului turn boltit al domului romanic, care este supraordonat zveltelor turnuri de colț — care concentrează unilateral înălțimea — și, în contrast limpede cu acestea, ajută masa amplă a întregului să-și capete drepturile.

Tot în această ordine de idei să ne amintim cum, în punctul unitar atotstăpînitor al melodiei, în tonica finală, baza sau momentul unității generale a întregului — care, cînd într-o direcție, cînd în alta, a fost unilateral diferențiată și, astfel, relativ negată — se valorifică pe deplin. Acest „moment al unității" nu este altceva decît tocmai

Scanned with CamScanner

tonica. Melodia este diferențiere a acestui element comun sau a acestui moment al unității. Ea este desfășurarea succesivă a „ritmului fundamental", care rezidă în tonică, într-un sistem mai mult sau mai puțin diferențiat de „ritmuri sonore".

Opoziția dintre punctele principale artificiale și cele naturale

Să revenim acum din nou la opoziția diferitelor elemente dominante, și mai ales la opoziția pe care am explicat-o mai sus în două feluri.

Limita suprafeței circulare, despre care a fost vorba la p. 81, datora contrastului cu mediul înconjurător capacitatea sa specifică de a se comporta ca dominant sau centru de greutate al suprafeței. Centrul, dimpotrivă, își datora această capacitate doar relațiilor unitare deosebit de profunde cu celelalte părți ale suprafeței. Evident, prima dominare este una „mai despotică" decît cea de-a doua. Mulțumită acestui contrast, limita *atrage* spre sine și în sine suprafața. În centru, dimpotrivă, suprafața se revarsă în grad mai înalt *dinspre sine*. Ea tinde absolut din ea însăși spre acest centru de greutate și ajunge astfel, în cea mai înaltă măsură, în ea însăși, la echilibru.

Și muntele cel înalt printre dealurile mai joase era un stăpîn despotic în comparație cu vîrful cel mai înalt printre vîrfurile înalte. Iar aceasta se baza pe mărimea contrastului, și anume, a contrastului cu dealurile joase, așadar, cu celelalte elemente ale *întregului* în care el domină.

Să dezvoltăm acum această ultimă posibilitate. Un element intră în *opoziție calitativă* cu restul *întregului*. El se situează în opoziție cu întregul și cu unificarea întregului, sau cu tendințele care există în întreg de a se concentra într-un punct și de a ajunge la echilibru. Atunci ia naștere un mod special de confruntare a punc-

Scanned with CamScanner

telor dominante, care prezintă, din nou, multiple modificări. Condiția este ca, întotdeauna, acel element opus esenței întregului să se afle în astfel de relații unitare cu întregul încît el să nu rămînă în afara întregului, ci să aparțină acestuia, astfel încît atenția îndreptată spre întregul unificat să se poată concentra în el.

Melodia, de pildă, are, în general, drept bază unificată tonica sau ritmul tonal realizat prin ea. Ea țintește, în același timp, ca, prin ea, să ajungă la echilibru. Tonica este centrul natural de greutate și de echilibru al întregului.

Dar, pe lîngă ea, în melodie există tonuri care, față de tonică, sînt, dacă nu complet, oricum relativ *străine*, ba chiar și tonuri din alte game, de pildă, Fa diez în Do major. Și asemenea tonuri devin, tocmai prin această opoziție, puncte *dominante*. În opoziție cu punctele unitare naturale le putem numi puncte culminante artificiale. Ele acționează, precum s-a spus, împotriva tendinței întregului de a se concentra în acel punct unitar natural.

Asemenea puncte culminante artificiale se găsesc pretutindeni. În particular, ele poartă nume diferite. Se numesc retardări, elemente de reținere sau frînare, puncte de tensiune, de disonanță, de conflict. Au în comun acea acțiune contrară și tensiunea ce se ivește din aceasta.

De aici rezultă, mai întîi, pentru întreg, o deosebit de eficace oscilare între punctele dominante, o deosebit de certă corporalitate, o disociere moderată — care anulează pericolul absorbirii într-un punct — , o diferențiere, o intensificare, o vitalizare de sporită eficacitate a întregului. În măsura în care o atare reacție contrară condiționează o anumită *înviorare*, din cele spuse mai înainte rezultă: punctele culminante artificiale, spuneam, sînt purtătoarele unei *tensiuni*. Această „tensiune" se referă la faptul că activitatea noastră de înțelegere se încordează sau „stagnează", adică se ridică la o intensitate specială.

Scanned with CamScanner

Subordonarea punctelor principale artificiale față de cele naturale

Dar, din starea de lucruri descrisă, rezultă mai mult decît această încordare sau stagnare. Intensitatea sporită a înțelegerii vine *în folosul* punctului *natural* de unitate și echilibru. Unda stagnată se revarsă în direcția acestuia și face ca punctul unitar natural, așadar acela către care întregul ține, să apară mai semnificativ.

În acest sens apare, neapărat, o condiție. Este condiția ca de la punctele culminante artificiale la punctele de unitate și echilibru naturale să ducă un *drum* natural, ca activitatea de înțelegere, așa cum este ea condusă de la întregul unitar la punctele culminante artificiale, să fie dirijată din nou de la acestea și prin ele spre *punctul de echilibru.* În aceasta constă „deznodămîntul" tensiunii. Aceasta nu este o simplă manifestare a ceea ce realizează deznodămîntul, ci demonstrează că forța motrice și conducătoare se află în însuși punctul culminant, prin ea obținîndu-se înaintarea spre punctul de deznodămînt.

Prin aceasta, însă, apare iarăși o nouă modalitate a *subordonării monarhice.* Punctul culminant artificial se subordonează punctului natural de unitate și echilibru. El face aceasta prin acea trimitere și forță conducătoare.

Așa se subordonează în muzică disonanța muzicală consonanței care o rezolvă, iar în dramă, conflictul — deznodămîntului. Și în tragedie conflictul se rezolvă, cu toate că nu complet. Și aici deznodămîntul este o subordonare, și anume, a suferinței față de ceea ce este pozitiv, omenește important și valoros în personalitatea care suferă. Doar în aceasta constă „deznodămîntul" propriu-zis în tragedie.

Această subordonare este, conform naturii sale, totdeauna voluntară. *Dominația* punctelor culminante artificiale este una despotică, întrucît *contrastul* cu întregul face din ele puncte culminante. Dar aceste elemente dominante despotic se subordonează voluntar punctului de uni-

Scanned with CamScanner

tate căruia, de altfel, i se subordonează voluntar și întregul.

În disonanța muzicală se întîlnesc tonuri care sînt străine și se combat. Dar, în același timp, ele au în comun faptul că *se îndreaptă* din direcții opuse spre un ton care aduce *deznodămîntul*. Această îndreptare devine, prin chiar acel contrast, actuală și stringentă. Momentele conflictului reclamă *însăși* ieșirea din conflict. Despre acestea, vom aduce precizări mai tîrziu.

Acest fapt este analog cu orice deznodămînt natural al unui conflict. În punctul deznodămîntului, spunem noi, conflictul a ajuns la „încheiere". Aceasta înseamnă: el nu este lichidat, ca și cînd nici n-ar fi existat, ci este asimilat în punctul deznodămîntului, dar ca ceva *depășit*. Punctul deznodămîntului, adică țelul ultim al punctului natural de unitate și echilibru, poartă în sine acest moment sau această precizare mai detaliată nu numai în fapt, ci și în mod palpabil pentru mine, pentru a fi, în același timp, *conflict depășit*.

Abia acum a fost clarificat specificul acestei subordonări. Ea își găsește analogie deplină în domeniul logicii în soluția contradicției logice dintre argument și contraargument. Și aceasta este subordonare. În judecățile soluționate, contraargumentele nu există pur și simplu, ci sînt asimilate ca depășite. Contradicția s-a transformat în *conciliere*. Rezultatul în conștiință al acestei subordonări speciale este sentimentul certitudinii. Acestuia îi dă replică sentimentul estetic al încheierii, care soluționează disonanța sau conflictul. Asupra acestora nu ne vom opri aici *.

---

* Trimit, deocamdată, pentru ceea ce privește deznodămîntul disonanței, la studiul: „Despre teoria melodiei" în „Zeitschrift für Psychologie", vol. 27, pag. 2225 și urm. *(n.a.)*

Scanned with CamScanner

Capitolul al şaselea

PRETINSE PRINCIPII ESTETICE

Principiul „obişnuinţei“

Ca anexă, amintesc, în sfîrşit, şi un pretins principiu estetic formal, care în realitate nu are nici un drept la acest nume.

La întrebarea ce anume face ca noile forme, primite iniţial cu rezistenţă, să se încetăţenească ulterior, s-a răspuns: asta o face obişnuinţa. Iar la întrebarea cum se face că formele se învechesc, că ni se par obositoare sau plictisitoare, răspunsul a fost acelaşi: obişnuinţa.

Este evident că, aici, „obişnuinţei“ i se atribuie un dublu sens. În primul caz, ea este un alt nume pentru *acomodarea* intimă cu formele, pentru înţelegerea lor, ce devine treptat mai sigură, şi pentru însuşirea lăuntrică a sensului lor sau a conţinutului lor estetic. Toate formele care se „încetăţenesc“ au în mod necesar un astfel de sens şi conţinut. În ele există ceva care, conform naturii sale, este apt a deveni apreciat şi satisfăcător, ceva care le conferă un drept la existenţă, relativ intrinsec, bazat pe propria lor structură, aşadar un drept „obiectiv“ la existenţă. Chiar şi orice modă vestimentară încetăţenită dovedeşte, prin însuşi faptul că s-a încetăţenit, că ea are un sens şi un conţinut estetic pozitiv, respectiv, că ea obiectivează o parte a personalităţii umane şi a comportamentului său ce ne apare nouă ca meri-

Scanned with CamScanner

tind aceasta. Însă, pentru ca moda să ne evoce imediat și pregnant acest moment al conținutului, ea necesită „acomodarea intimă", persuasiunea, la fel cum e nevoie de acomodare intimă cu un tablou sau cu o poezie. Noi trebuie să ne „obișnuim" cu, respectiv, să mînuim ceea ce există pentru noi în formă, să citim în acest ceva în mod sigur și ca de la sine înțeles.

Din contră, în cel de al doilea caz, „obișnuința" este o expresie pentru faptul că ceea ce este deseori și în mod repetat resimțit devine parte integrantă din ansamblul vieții, că acest ceva se împletește tot mai intim cu acest ansamblu și, în primul rînd, cu conținuturile lui identice, repetabile, iar apoi, conform unei legi psihologice generale pe care am prezentat-o mai sus, „se pierde" în acest ansamblu, adică își pierde tot mai mult capacitatea de impresionare. Putem desemna acest proces, de asemenea, drept un proces de asimilare. Asimilatul își pierde forța stimulatoare.

Principiul obișnuinței, în acest din urmă sens, nu este un principiu estetic. El nu are nimic de-a face cu problema valorilor estetice. „Obișnuirea" cu valoarea estetică de un anume tip reduce capacitatea noastră de a *gusta* valorile, sau o poate reduce. Iar asta se întîmplă cu atît mai lesne cu cît valorile în sine sînt mai puțin impresionante și cu cît din naștere sîntem mai puțin capabili să le înțelegem în întreaga lor amploare și să le lăsăm să acționeze asupra noastră în întreaga lor profunzime. Dar aceasta ne privește *pe noi*, și nu valorile. Nici o valoare estetică nu încetează a fi valoare sigură prin faptul că eu nu mai sînt capabil să mi-o însușesc.

Dar aceeași observație e valabilă și pentru primul sens al principiului „obișnuinței". Valorile estetice nu se *creează* nici prin faptul că eu învăț să le gust. După cum am spus mai înainte, termenul „valoare" n-ar mai avea nici un sens dacă am face abstracție de cel de evaluare, adică de individul apt de un sentiment de plăcere sau desfătare. Dar valoarea unui obiect nu este, totuși, din acest motiv, același lucru cu evaluarea înfăp-

Scanned with CamScanner

tuită de indivizi, căci valoarea aceluiaşi obiect nu poate fi, în acelaşi timp, şi mare şi mică, sau de esenţă diferită, după cum indivizii sînt apţi de o apropriere a ei mai deplină sau mai puţin deplină, ori au capacitatea de a aprecia una sau alta dintre caracteristicile obiectului.

Valoarea obiectului este ... valoarea obiectului; adică ea este ceva ce îi rămîne obiectului indiferent de modul în care o poate aprecia un individ sau altul; iar acest ceva îi rămîne chiar dacă, întîmplător, aprecierea nu se produce; valoarea este *posibilitatea* de apreciere întemeiată sau existentă în obiect; mai bine zis, ea este *revendicarea* obiectului de a fi apreciat într-un anume fel, tocmai pentru că este *acest* obiect. Iar această revendicare se păstrează, indiferent dacă şi în ce măsură este ea satisfăcută.

„Evoluţia gustului"

În fapt, această „obişnuinţă" pozitivă, adică obişnuinţa care constă în „acomodarea intimă" cu obiectul şi care face, astfel, ca noi să *învăţăm* aprecierea, este — împreună cu acea „obişnuinţă" negativă, adică obişnuirea cu obiectul, care ştirbeşte aprecierea sau face ca noi să ne *dezvăţăm* de ea — doar un principiu al evoluţiei sau al transformării pe scurt, un principiu al istoriei actului uman de *evaluare*. Ea este, într-un cuvînt, un principiu psihologico-istoric.

Şi, ca atare, exercită desigur o influenţă foarte puternică. Obiecte noi intră în orizontul oamenilor. Forme noi se prezintă. Se descoperă noi mijloace de expresie. Un astfel de mijloc nu este numai acea formă nouă, ci şi orice nou material de reprezentare şi orice nouă modalitate de întrebuinţare a acestuia, orice nouă tehnică, pe scurt, orice moment prin care, într-un fel sau altul, aspectul sensibil sub care frumosul ni se înfăţişează devine cert. Iar orice astfel de nou obiect, orice formă, orice nou mijloc de expresie, este

Scanned with CamScanner

capabil să mă facă a-mi însuși o nouă valoare estetică.

Dar această valoare trebuie *să o găsesc* în el. S-o găsesc, înseamnă întotdeauna, foarte general spus, ca eu să „umplu" ceea ce este dat în mod obiectiv cu un conținut al spiritului meu. Dacă o găsesc și cît de *bogată* apare ea pentru mine, aceasta depinde de conținutul spiritului meu, de bogăția, de forța, de diversitatea și de nuanțarea experiențelor mele și a vieții mele interioare. Iar eu trebuie să *învăț* s-o găsesc. Adică, trebuie să învăț să mă dăruiesc față de ceea ce este dat în mod obiectiv și să ascult ceea ce-mi spune. Faptul că o găsesc efectiv doar cu această condiție se bazează pe legități psihologice generale. Pe scurt, valorile estetice *iau naștere* nu în sine, ci pentru mine, adică ia naștere propria mea apreciere a valorii, în măsura în care aceasta mi se oferă obiectiv și, conform legității psihologice generale, poate găsi în conținutul spiritului meu un anumit „ecou". Pentru aceasta, însă, e nevoie de două elemente: pe de o parte, elementul obiectiv, iar pe de altă parte, cel subiectiv, conținutul spiritului meu și educația pentru acea „*dăruire*".

Iar istoria actului evaluării sau istoria gustului în lume este istoria pătrunderii succesive a obiectelor în orizontul oamenilor, a ivirii unor forme și mijloace de expresie, prin care, conform legilor psihologice, se poate trezi un *ecou* în conținutul spiritului oamenilor; și este istoria spiritului omenesc, a conținuturilor și a „educației" sale „estetice", adică a educației sale pentru acea „dăruire", înfăptuită fie prin oameni, fie prin circumstanțe. Din contră, ea *nu* este istoria vreunei legi psihologice, așadar, nici istoria principiilor estetice, întrucît acestea nu sînt altceva decît respectivele legi psihologice. Acestea, prin urmare, și principiile estetice, nu au *nici o* istorie. Pentru noi, *nu pot* să aibă vreuna. Ființe a căror legitate psihologică să fie alta decît a noastră sînt inimaginabile pentru noi.

Scanned with CamScanner

Acum se vorbește pretutindeni despre evoluție. Și probabil că unii încearcă un sentiment de mîndrie cînd pronunță cuvintele „evoluție biologică". Astfel, s-a vorbit și despre o evoluție biologică a gustului. Și s-ar părea că s-a avut în vedere uneori apariția unor principii cu totul noi ale gustului. Aceasta este ignoranță istorică sau psihologică. Nu există nici o istorie a gustului care să fie altceva decît istoria obiectelor, a formelor, a mijloacelor de expresie; și istoria conținutului spiritului; și istoria educației întru *descoperirea* valorilor. Dimpotrivă, în toate timpurile, aceeași a fost legitatea după care acestea au fost descoperite.

Scanned with CamScanner

SECȚIUNEA A DOUA

OMUL ȘI LUCRURILE DIN NATURĂ

Capitolul întîi

NOTE PRELIMINARE LA PROBLEMA EMPATIEI

Sentimentul valorii personale

În legătură cu „principiile estetice formale", de care ne-am ocupat în prima secțiune, am avut în vedere în primul rînd formele sensibile, de pildă, forma spațială percepută prin simțuri. Doar ocazional ne-am ocupat de *conținutul* estetic, adică de *viața* care capătă expresie prin forme, sau i-am presupus existența ca atare în expresii particulare.

Dar principiile estetice formale nu sînt simple principii ale unei forme sensibile. În obiectul estetic, sensibilul este întotdeauna „simbol" al unui conținut sufletesc; el este animat sau însuflețit. Abia astfel el devine obiect estetic și purtător al unei valori estetice.

Acest conținut are, de asemenea, forma sa, iar principiile estetice generale formale se referă și la el. Mai mult, ele se referă, în ultimă instanță, numai și numai la acesta. Ele dobîndesc abia prin aplicare la acesta un sens propriu.

Prima întrebare pe care o avem de pus acum sună astfel: ce trebuie să se înțeleagă prin acest „conținut sufletesc"?

Și formele spațiale, culorile, tonurile sînt conținuturi sufletești, în măsura în care ele sînt percepute de noi. Firește, în cazul de față nu mă gîndesc să opun „conținuturile sufletești" sensibilu-

Scanned with CamScanner

lui, ci mă refer la modalităţi ale activităţii vieţii sufleteşti.

Şi aceasta încă nu este destul. Căci nu putem numi activităţi ale vieţii sufleteşti formele spaţiale, culorile, tonurile, ci percepţiile lor. Dacă separăm „activităţile vieţii", la care ne referim, de acestea din urmă, atunci trebuie să le desemnăm mai precis ca modalităţi ale *acţiunii* noastre, şi ca moduri în care, trăind evenimentele, *ne trăim* propria noastră esenţă interioară.

Formele spaţiale, culorile, tonurile *ne* sînt *date*, ele sînt întîmplări sau evenimente. Lor li se opune, drept ceva net diferit, *acţiunea* mea sau *activitatea* mea interioară.

Despre întîmplări sau evenimente am spus la un moment dat că ele sînt agreabile în măsura în care trăirea lor este o „autoafirmare" *(Selbstbetätigung)*, în măsura în care, prin „realizarea" sau apercepţia lor, natura sufletului ajunge la drepturile ei, la valorificare, la accentuare. Acum devine evident că în acţiunea mea, tocmai fiindcă e acţiunea *mea*, în voinţa *mea* şi în executarea ei — care, aşadar, nu-mi sînt impuse, ci izvorăsc din mine — se exprimă *întotdeauna* natura mea sau structura mea. Tocmai asta face ca respectiva acţiune să fie a mea, şi o diferenţiază de evenimentele din mine ce îmi sînt impuse.

De aceea, acţiunea mea este întotdeauna fundamentul unui sentiment de plăcere. Dar acest sentiment de plăcere este, ca sentiment al acţiunii *mele*, un sentiment agreabil *de sine* sau, pe scurt, *sentimentul valorii personale*. Sentimentele de plăcere, despre care a fost vorba în secţiunea precedentă, sînt sentimente de plăcere care se referă la un obiect; lor le opun acum, ca pe o altă specie, diferită, sentimentele valorii personale.

Scanned with CamScanner

Propoziția „orice acțiune este în sine fundamentul sentimentului valorii personale“ se poate inversa: orice sentiment al valorii personale este, în ultimă instanță, sentimentul unei acțiuni. Eu mă bucur de însușirile pe care le am, de forțele, de facultățile, de aptitudinile mele. Dar acestea nu mi le pot reprezenta sau actualiza lăuntric decît dacă le las să se realizeze, fie și numai în mod experimental și doar în gînd. Eu știu că am puterea să fac cutare sau cutare lucru, adică îmi imaginez că fac respectivul lucru și îl fac de fapt, în gînd. Efectuez, astfel, în gînd, cel puțin o estimare.

Totuși, acea propoziție generală potrivit căreia orice acțiune este agreabilă are nevoie de unele adăugiri, care, într-un fel, vor constitui, în același timp, și o restrîngere. Intensitatea plăcerii, după cum am văzut în cazul „sentimentelor de valoare“ referitoare la obiecte, este condiționată de gradul în care agreabilul mă solicită. Obiectul plăcerii trebuie să fie impresionant, resimțirea sa trebuie să aibă forță pentru ca plăcerea să capete intensitate. Și astfel mai apare ceva: și diversitatea, diferențierea este importantă pentru intensitatea plăcerii.

Aceste două momente sînt esențiale și aici. Și sentimentul valorii personale crește o dată cu forța acțiunii sau cu intensitatea activității interioare, precum și o dată cu bogăția acestora.

Condiția de bază a plăcerii față de obiecte a fost, însă, pentru noi, unitatea. Aceasta se definește, în primul rînd, drept armonie interioară, și apoi drept concentrare într-un punct. În mod corespunzător, și unanimitatea acțiunii cu ea însăși și concentrarea activității interioare în puncte unitare, subordonarea necontradictorie a oricărei acțiuni unor scopuri unitare determinate constituie o condiție fundamentală a sentimentului valorii personale.

Sau, dacă rezumăm cele spuse aici: „orice sentiment al valorii personale“ este plăcere față de

Scanned with CamScanner

puterea, bogăţia sau amploarea, şi libertatea interioară ale acţiunii mele. Aici, libertate interioară nu înseamnă altceva decît acea unanimitate şi unitate a acţiunii mele cu ea însăşi.

Acţiunea despre care vorbesc aici este de mai multe feluri. Ea poate fi acţiunea mea intelectuală. Mă bucur de activitatea plină de forţă a gîndirii mele, a facultăţilor mele, care pot cuprinde spiritual o mulţime de lucruri. Mă simt satisfăcut de concentrarea muncii spirituale într-un punct sau scop.

Alteori, acţiunea mea este îndreptată spre scopuri practice. Ea este dorirea şi realizarea scopurilor practice. Şi aici, intensitatea plăcerii este legată de forţa acţiunii interioare, de bogăţia conţinuturilor sale, de unanimitatea acţiunii cu sine şi de concentrarea sa în ţeluri unitare.

În sfîrşit, acţiunea mea poate fi şi numai acţiunea ce constă în înţelegerea şi reţinerea unui obiect, ori în interesul, unanim cu sine, aşadar liber interior, faţă de o percepţie sau reprezentare, ca şi în abandonarea voluntară a acestuia, în circulaţia activă, în combinare şi divizare, în pătrundere, apropiere interioară şi dominare.

Aici este evident, totodată, că acţiunea se poate suprapune cu perceperea obiectelor şi că se suprapune mai mult sau mai puţin. Un obiect ce devine parte din mine mă bucură; totodată, produce bucurie şi actul meu voluntar de înţelegere şi reţinere sau capacitatea mea de-a face aceasta, dăruirea puternică. Este un lucru frumos şi pentru capacitatea de desfătare, care constă tocmai într-o asemenea forţă şi libertate de înţelegere şi dăruire.

Plăcere şi pasivitate

Activităţii pare că i se opune pasivitatea, iar acţiunii — tolerarea *(des Erleiden)*. În fapt, există o tolerare care se află în deplin contrast cu acţiunea, o pasivitate care este simpla negare a activităţii. Dar există şi o tolerare de alt gen. O tolerare

Scanned with CamScanner

poate, fără ca prin aceasta să înceteze a fi tolerare, să includă în sine o acţiune sau o activitate.

Se distinge o triplă tolerare de acest fel. În primul rînd: eu sufăr, dar rezist la suferinţă, lupt împotriva ei, o înving, poate, în cele din urmă. Aici există activitate pură, o activitate îndreptată numai împotriva suferinţei.

În al doilea rînd, există o înţelegere profundă a suferinţei, o capacitate de suferinţă în care se găseşte activitate. Puterea suferinţei poate fi slăbiciune, incapacitate de autoafirmare. De aceasta diferă profunzimea suferinţei pe care o cunoaşte numai cel sănătos, plin de viaţă, mobil, şi despre care cel obtuz, inert, slab nu ştie nimic. În ea se exprimă tocmai această sănătate, forţă, mobilitate.

Sentimentul tolerării se bazează pe contrastul dintre ceea ce mi se impune şi ceea ce pretinde firea mea. El cîştigă în violenţă pe măsura forţei proprii a ceea ce mi se opune sau a forţei cu care aceasta se impune. Dar el cîştigă, în acelaşi timp, în profunzime pe măsura tăriei acelei pretenţii a firii mele, aşadar, a forţei şi vitalităţii de autoafirmare sau de afirmare a ţelului spre care firea mea se îndreaptă. În aceasta se găseşte un moment al activităţii. Iar acesta este cel ce poate infuza în tolerarea însăşi un moment sensibil al valorii personalităţii, un moment al forţei şi măreţiei.

Şi, în fine, al treilea tip: prin pasivitate se poate înţelege şi cedarea. Această cedare este dezagreabilă, dacă este o simplă înfrîngere sau chiar dispariţie. Dar există şi o cedare voluntară, deci, o cedare activă. Şi există şi o cedare pînă la un punct, pentru ca, de la acest punct, să apară o rezistenţă mai puternică, pe scurt, deci, o cedare elastică. Caracterul particular al elasticităţii este de a ceda înrîuririlor din afară, sporindu-şi însă, chiar prin aceasta, tensiunea interioară. Şi în această pasivitate se găseşte activitate; şi ea este îmbucurătoare.

Sentimentul prin care se manifestă valoarea propriei personalităţi, deci „sentimentul valorii

Scanned with CamScanner

personale", poartă diferite nume. Îl numim, după cum predomină unul sau altul dintre momentele deosebite mai sus, sentiment al forţei, al bogăţiei interioare, al libertăţii. Un nume mai special este sentimentul mîndriei. Şi în sentimentul mîniei se ascunde ceva din sentimentul valorii personale, cu toate că, mai mult sau mai puţin, în funcţie de activitatea mîniei. Mai putem enumera aici sentimentul încăpăţînării şi al autoafirmării încăpăţînate.

Sentimentul valorii personale obiectivat

Dar valoarea estetică nu este valoarea mea personală simţită de mine, ci ea este întotdeauna valoarea unui obiect diferit de mine. Aceasta nu împiedică prin nimic ca cele arătate mai sus să aibă importanţă imediată pentru determinarea valorii estetice.

În primul rînd, trebuie spus: ceea ce eu preţuiesc în mine, preţuiesc — şi în mod egal — şi dacă-l găsesc la altul. Pentru mine, valoros este tot ceea ce *este* un individ străin, adică tot ceea ce este pozitiv în fiinţa sa. Şi aceasta înseamnă: orice activitate şi orice posibilitate a unei astfel de activităţi, întotdeauna pe măsura puterii ce rezidă în ea, a bogăţiei şi unanimităţii sale interioare cu ea însăşi şi cu ansamblul personalităţii.

Astfel, am caracterizat una dintre modalităţile „conţinuturilor sufleteşti" despre care am vorbit la început. Acum apare, însă, cea de-a doua. În acţiune sau în activitate intervine *„trăirea plenară" (Sichausleben)*. Pentru mine, într-o personalitate străină are valoare nu numai acţiunea sau activitatea, ci şi orice trăire obiectivă, orice întîmplare sau eveniment, nu ca atare, ci în măsura în care — în trăirea acestui eveniment şi, mai ales, în modul în care a fost trăit sau în care personalitatea străină se confruntă cu el—o parte pozitivă din aceasta, o forţă, o bogăţie, o unanimitate cu ea însăşi trăieşte plenar, se valorifică, ajunge

Scanned with CamScanner

la drepturile sale, se reliefează, respectiv, reacționează împotriva acelui eveniment obiectiv, adică i se opune lăuntric. Pentru mine, valoros nu este numai ceea ce *este* personalitatea străină și felul în care se manifestă ea în acțiunea ei, ci și plăcerea ei, bucuria ei, orice mod de desfătare a ei, întrucît în acestea se manifestă ceva pozitiv din esența ei. Pe de altă parte, nu mai puțin—neplăcerea, suferința, durerea, în măsura în care și în acestea ajunge la articulare o forță, o capacitate de reacție împotriva tulburărilor, pe scurt, din nou, un moment pozitiv al personalității. În fond, despre cel din urmă a fost vorba mai înainte.

În sfîrșit, putem sintetiza cele două posibilități contrare în ce privește evaluarea pozitivă a „conținuturilor sufletești" în una singură: obiect al aprecierii noastre pozitive este *orice viață și orice posibilitate de viață*, și anume, exact în măsura în care această viață este adevărată, adică pozitivă, și nu negare a vieții sau a posibilităților de viață, deficiență, slăbiciune, sau semne ale acestora. Și putem adăuga imediat: nonvaloare este pentru noi orice asemenea *negare*.

Și astfel am definit, în același timp, sensul oricărui fel de frumos. Orice savurare a frumuseții este expresie a vitalității și a posibilității de viață ce există într-un obiect; iar orice fel de urît este ultima lui stare după negarea vieții, lipsa de viață, stagnare, degenerare, nimicire, moarte.

Corpul omenesc.
Elemente de „regularitate"

Aceste opinii trebuie să le justificăm și, în același timp, să le precizăm în cele ce urmează. Începem cu acel obiect frumos în care conținutul sufletesc sau, cum mai putem spune acum, capacitatea de viață și posibilitățile de viață se vădesc în cel mai nemijlocit mod.

Acest obiect este omul, așa cum se prezintă el simțurilor noastre. Omul este, pentru om, cel

Scanned with CamScanner

mai frumos, dar, totodată, cel mai urît dintre obiectele vizibile.

Înainte de a merge mai departe, îngăduiți-mi mai întîi o scurtă observație preliminară: omul aparține *obiectelor din natură*. Condițiile generale ale frumuseților din natură se mențin neschimbate și pentru om. De aceea, cineva s-ar putea aștepta ca eu să-mi încep analiza cu această observație.

Totuși, nu aceasta este intenția mea, căci vreau să analizez omul în specificitatea sa. Vreau să vorbesc despre frumusețea specifică a *corpului omenesc* și despre condițiile specifice ale acesteia. Vreau să fac asta, fiindcă în om se găsește cheia înțelegerii frumuseții în general, astfel încît abia pornind de la el poate și frumusețea naturii, în afară de cea a omului, să devină inteligibilă.

Această constatare trebuie să fie bine stabilită în cele ce urmează. Condițiilor specifice ale frumuseții corpului omenesc trebuie asociate anumite condiții generale ale frumuseții obiectelor din natură în general. Dar aici este vorba, în primul rînd, precum s-a spus, despre cele dintîi.

„Aspectul sensibil" al omului înglobează multe și felurite elemente: cuvintele sale, acțiunile care se manifestă în aspectul său sensibil, gesturile sale, forma și culoarea corpului său. Toate acestea pot avea pentru mine valoare și, mai cu seamă, valoare estetică. O problemă specială, însă, este frumusețea *formei* corpului omenesc.

Aspectul exterior al omului nu oferă nimic care să poată fi considerat frumos în sine, și, cu atît mai puțin, foarte frumos. Se vorbește, ce-i drept, despre trăsăturile „regulate" ale unui chip. Dar prin aceasta se înțeleg acele trăsături care corespund „regulii", respectiv, unei *norme* medii. Nu este vorba despre trăsături în care să se găsească regularitate geometrică, așadar, repetare similară a unor elemente sau părți similare. Asupra acestei „regularități" a trăsăturilor voi reveni.

În același timp, totuși, corpul omenesc nu este lipsit de elemente de regularitate geometrică. Cele două jumătăți ale feței sînt simetrice una față

Scanned with CamScanner

de alta. Dar satisfacţia care ar putea rezulta din această simetrie, contemplată numai în sine, n-ar fi superioară satisfacţiei pe care ne-o produce o pată de cerneală de o formă oarecare, ce se întinde simetric faţă de o linie mediană. Şi ar fi inferioară satisfacţiei produse de simetria multiplă pe care o realizează figurile caleidoscopului. Fac abstracţie aici de faptul că, şi în cazul satisfacţiei produse de pata de cerneală şi de figurile caleidoscopului, joacă un rol elemente care *nu* ţin de sensibil (care să conţină „mişcare").

Apoi, urmează simetria celor două jumătăţi ale trunchiului, şi structura simetrică şi dispunerea membrelor. Dar aici dă de gîndit faptul că această simetrie se anulează sau se deplasează în cazul corpurilor *în mişcare*. Dintr-o asemenea simetrie *deplasată* ar putea însă rezulta impresia — care de altfel se poate produce şi din deplasarea unei forme regulate sau în care se fixează forma — care să amintească de o formă regulată sau să pară a ridica pretenţii la regularitate, fără însă a satisface aceste pretenţii. Adică, ea ar trebui să producă o impresie dezagreabilă de dislocare, de deformare, în fine, de distorsiune.

Iar dacă asociem acestei simetrii deplasate a corpului, simetria constantă a celor două jumătăţi ale feţei, această impresie ar trebui să se agraveze. Cu cît acea regularitate rămîne constantă, cu atît anularea ei, dislocarea, distorsiunea ei în celelalte părţi ar trebui să deranjeze. Ca să ne convingem de aceasta, nu e nevoie decît să luăm un recipient multiplu secţionat simetric şi, în mod analog, să-i menţinem parţial regularitatea, deplasînd-o apoi, în unele părţi mai mult, în altele mai puţin.

Acestei simetrii i-au fost adăugate şi alte elemente ale frumuseţii corpului omenesc, pretinse a exista în forme sensibile. S-a vorbit despre „omologiile" diferitelor părţi ale corpului. Abdomenul ar fi omolog toracelui, braţele — picioarelor ş.a.m.d. Dar şi această „omologie" este doar un nume mai sonor pentru o concordanţă care nu există, prin urmare, pentru o concordanţă depla-

Scanned with CamScanner

sată. Iar aceasta, considerată în sine, poate fi și aici dezagreabilă.

Sau se vorbește de o așa-zisă divizare a corpului omenesc după raportul secțiunii de aur. Lungimea părții superioare a corpului, fără cap, trebuie să se comporte față de lungimea părții inferioare la fel ca aceasta din urmă față de ansamblul trunchiului. La fel, lungimea capului și lungimea părții superioare a corpului trebuie să se afle în același raport ca și lungimea celei din urmă cu lungimea totală a corpului, fără cap și partea superioară ș.a.m.d.

Dar toate afirmațiile de acest fel reprezintă pur și simplu dovada neîndoielnicului adevăr mai general că, într-un întreg multiplu divizat — cum este, tocmai, corpul omenesc — , poți lesne descoperi, oriunde și orice raport dorești, dacă faci apel cît mai puțin la precizie, deci dacă te mulțumești cu aproximări grosolane, și dacă, mai ales, alegi punctele de diviziune de la care pornești calculul astfel încît acestea să corespundă cît mai bine scopului de a dovedi o idee preconcepută.

De altfel, știm că secțiunea de aur nu are semnificație estetică decît într-un singur caz, și anume în acela al dreptunghiurilor structurate conform acestui raport. Iar la acestea, după cum am văzut, raportul în chestiune nu este în sine semnificativ din punct de vedere estetic. În legătură cu asta, rog reveniți la p. 86.

„Empatia“ în sunetele afective

Toate acestea ne obligă acum să căutăm în altă direcție fundamentul frumuseții omului. Într-adevăr, omul este cel mai frumos lucru pentru om sau poate fi asta, tocmai fiindcă este om. Omul, așa trebuie să spunem, nu este frumos prin formele sale, ci formele sînt frumoase pentru că sînt forme ale omului, și, prin urmare, ele sînt, pentru noi, purtătoare ale vieții omenești.

Iar simetria celor două jumătăți ale feței și a celor două jumătăți ale corpului are semnificație

Scanned with CamScanner

estetică deoarece are sens, adică deoarece posibilitatea — creată de structura simetrică amintită — ca trupul să funcționeze la fel spre dreapta și spre stînga are, pentru existența omului și pentru activitatea sa biologică generală, valoare imediat evidentă. La fel, acele „omologii" sînt importante deoarece funcțiile și posibilitățile de funcționare ale căror purtători sînt părțile omolog structurate intră, exact așa cum sînt, într-o fericită corelație cu activitățile umane vitale.

Așa cum frumusețea aspectului exterior al omului *se datorează* omului care se află dincolo de el, tot astfel *apare* ea și pentru noi, în măsura în care acest aspect exterior devine pentru noi aspectul unui *om*, adică se umple cu acel conținut la care ne gîndim atunci cînd vorbim despre „om".

Pe cît de sigur vedem noi exteriorul omului, la fel de sigur nu vedem „omul", adică personalitatea care simte, care își imaginează, care gîndește, care voiește și care înfăptuiește. Nici o trăsătură a acestei personalități nu este perceptibilă senzorial pentru noi. Dar noi o construim din trăsăturile propriei noastre personalități. „Celălalt" este *propria* noastră personalitate, reprezentată și modificată în funcție de aspectul exterior și de manifestările biologice perceptibile, este un eu propriu modificat. Omul exterior mie, de care eu sînt conștient, este o dedublare și, în același timp, o modificare a mea.

Dar materia primă și impulsul prim în construirea personalității străine ni le oferă manifestările biologice, cele audibile și vizibile, sunetele și mimica sau gesturile, pe scurt, mișcările expresive. Dar cum aici este vorba despre frumusețea *formei vizibile* a exteriorului omenesc, ceea ce intră în considerație pentru noi, în primul rînd, sînt aceste mișcări expresive.

De aceea, voi aminti succint aici, în primul rînd, sunetele, mai ales pe acelea în care se manifestă în modul cel mai natural și mai imediat ceva interior. Vreau să spun, sunetele ce exprimă afecte.

Scanned with CamScanner

Prin sunete, noi comunicăm nemijlocit diferite afecte, emoţii, tipuri de excitare lăuntrică, de pildă, spaima, bucuria, mirarea. Nu facem aceasta pentru că am fi învăţat-o, ci în mod natural, în virtutea unui simţ înnăscut.

Iar dacă aud un sunet, asemănător aceluia prin care eu însumi mi-aş manifesta afectul, atunci eu regăsesc acest afect nu numai legat de respectivul sunet, ci aflat nemijlocit în el.

Această „găsire" pare, la prima vedere, o simplă *co-reprezentare (Mitvorstellen)* imediată. În fapt, este ceva mai mult. Nu numai că obţin reprezentarea faptului că la baza sunetului se află acel afect, ci resimt acest afect. Eu particip lăuntric la el, cu atît mai sigur şi mai deplin cu cît sînt mai deplin consacrat lăuntric acelui sunet. Sînt înclinat să mă bucur o dată cu cel ce exultă, deci, să mă acord lăuntric cu exultanţa lui. Şi chiar fac aceasta, în fapt, dacă nimic nu mă împiedică să mă dedic cu totul sunetului pe care îl aud. Acest fapt, această bucurie împărtăşită la auzul sunetului de bucurie, o includem de îndată în acea noţiune cu care ne vom întîlni mereu în cele ce urmează, căci ea va fi noţiunea fundamentală a analizei noastre viitoare: noţiunea de „empatie".

Scanned with CamScanner

Capitolul al doilea

MIȘCĂRILE EXPRESIVE ȘI EMPATIA

Mișcările expresive

Dar, după cum s-a spus, aici este vorba, în primul rînd, despre mișcările expresive, nu despre sunete. Acestea formează o clasă specială a mișcărilor corporale. Se numesc mișcări expresive pentru că servesc la manifestarea unei situații interioare. Această situație o descoperim imediat în mișcări, atunci cînd le privim.

În fond, toate mișcările noastre sînt în anumită măsură mișcări expresive, la fel cum toate sunetele, chiar și sunetele vorbirii, sînt totodată sunete expresive sau afective.

Mișcările sînt mișcări expresive sau în mod absolut, sau conform naturii lor proprii, precum gesturile sau mișcările de tresărire, la spaimă, ori cele de îndreptare a umerilor, la sentimentul de mîndrie; sau este ceva în ele, se găsește în desfășurarea lor o particularitate prin care se poate stabili care este dispoziția mea interioară, cum mă simt eu, în ce moment afectiv au avut impact în mine evenimentele. Mișcările mele sînt unele, atunci cînd sînt puternic zguduit, și altele, cînd sînt liniștit lăuntric. Unele, atunci cînd mă concentrez adînc, și altele, cînd sînt relaxat interior. După cum vorbesc în mod diferit, tot astfel mă mișc în mod diferit atunci cînd iau un lucru în serios și cînd îl iau în glumă etc.

Scanned with CamScanner

Și, în aceeași măsură, astfel de mișcări ale altora îmi dau informații — care nu au caracterul specific al mișcărilor expresive — despre felurite stări interioare ale acelor persoane și îmi îngăduie să le resimt și eu.

Să pornim acum de la o anumită mișcare expresivă: văd un ochi care privește mîndru, care strălucește de mîndrie, pe scurt, primesc de la acel ochi impresia de mîndrie. În primul rînd, aceasta înseamnă: eu văd anumite deplasări — poate, foarte puțin evidente — din mediul ambiant al ochiului.

Aceste deplasări formale n-au în sine nimic de-a face cu mîndria. Dar ele *înseamnă* pentru mine mîndrie. Firește, ele n-ar fi putut avea pentru mine această semnificație, dacă eu n-aș fi cunoscut din mine însumi ce înseamnă cuvîntul „mîndrie". Ochiul capătă semnificația respectivă prin faptul că eu îi atribui implusul mîndriei, cunoscut mie din propria mea trăire.

Dar, pe de altă parte, această atribuire se prezintă ca o atribuire de o natură specială, la fel ca atribuirea afectului sunetelor afective pe care le aud, despre care a fost vorba mai înainte. Ea posedă, în primul rînd, ca și aceea, o interioritate deosebită. Eu nu văd întîi în acest ochi deplasarea și apoi îmi imaginez mîndria, ci în acea deplasare pe care o văd pentru mine există mîndria, în asemenea măsură încît eu spun că *văd* mîndria în ochi. Tot așa stau lucrurile, consider eu, și în cazul afectului din sunetele afective, numai că acolo nu-l văd, ci îl *aud*.

În aceasta pare că există doar o simplă înțelegere *intelectuală*, nemijlocită și de un tip special, a formei percepute a ochiului: eu văd în ochiul ca atare ceea ce înseamnă el. Dar chiar în această „vedere" se găsește ceva mai mult, și anume — empatia.

Scanned with CamScanner

„Empatia" drept condiție a plăcerii față de mișcările expresive

Acum mă voi ocupa mai îndeaproape de mișcările expresive sau de formele expresive. Despre înțelegerea intelectuală a unei forme a fost vorba mai sus. Dar prezenta noastră analiză nu se referă la aceasta, ci ea vizează *valoarea* estetică a formelor corpului omenesc și *sentimentul* nostru în legătură cu această valoare. Problema noastră este plăcerea sau neplăcerea față de aceste forme.

Gesturile de mîndrie mă bucură. Cum este posibil acest lucru? Ce condiție trebuie să fie îndeplinită pentru ca această bucurie să se producă?

Prin această întrebare, s-a și presupus că gestul în chestiune nu mă bucură neapărat în toate împrejurările. El mă poate și jigni. Atunci, eventual, nu mai numesc gestul un gest de mîndrie, ci unul de orgoliu. Gestul de orgoliu mă poate ofensa foarte profund.

Dar el face asta, fără îndoială, deoarece *orgoliul*, care se manifestă prin el, mă ofensează. De aceea mă bucură și gestul de „mîndrie", vreau să spun, de mîndrie nobilă, deoarece *mîndria* care „se află" în el mă bucură.

Acum se ridică întrebarea: pentru ce mă bucură mîndria pe care o întîlnesc la un altul? De ce mă jignește orgoliul?

Există o teorie etică, în virtutea căreia afectele *marcate de plăcere* la altul ar trebui să fie *ca atare* obiectul plăcerii mele. Am în vedere eudemonismul social. Acesta ne asigură că plăcerea, cea mai mare plăcere cu putință în omenire, ar avea valoare pentru noi în mod firesc. Supoziția aceasta este combătută tocmai prin remarca pe care abia am făcut-o. Și orgoliul este, pentru cei care îl simt, plăcut. Totuși, pe mine, el mă rănește. Astfel, în general, afectele marcate de plăcere ale unui individ străin pot o dată să mă bucure, altă dată să mă rănească.

Scanned with CamScanner

Oricine ştie, însă, cînd şi numai cînd mă bucură ele. Anume, atunci cînd *le aprob*. Ele mă rănesc atunci cînd nu le aprob.

Dar ce înseamnă că eu aprob un afect sau o conduită lăuntrică pe care le găsesc la altul?

Să aşezăm, mai întîi, alte posibilităţi ale comportamentului interior în locul celor despre care e vorba aici. Cam ce înseamnă că eu aprob o *judecată* străină? Iarăşi, oricine ştie, această aprobare nu înseamnă nimic altceva decît că eu judec aşa cum judecă celălalt. „Aprobarea" unei judecăţi este unanimitatea judecăţilor mele cu cele străine. La fel, aprobarea unei voinţe străine înseamnă că voinţa mea e unanimă cu voinţa celuilalt, iar aprobarea unei aprecieri străine — că eu apreciez ceva la fel cum îl apreciază altul. Pe scurt, aprobarea este acordul sau unanimitatea mea cu altul. A aproba comportamentul interior al altuia înseamnă a te comporta lăuntric la fel. Asta înseamnă a participa interior la comportamentul altuia.

Sentimentul bucuriei este un sentiment al valorii. El este expresia unei aprecieri. Aşadar, şi „aprobarea" *bucuriei* altuia înseamnă: eu sînt în acord cu bucuria altuia, particip lăuntric la ea.

Şi acelaşi lucru e valabil, în continuare, pentru oricare afect. Eu aprob şi mînia unui om, dacă lăuntric mă comport la fel cu el faţă de obiectul mîniei. Aici nu este vorba de o aprobare prin cuvinte, ci de aprobarea interioară efectivă. Aceasta, zic eu, constă întotdeauna în nimic altceva decît în participare lăuntrică.

Dar eu *pot* participa interior la comportamentul altuia dacă şi în măsura în care această „participare" este pentru mine *propria mea acţiune* îndeplinită liber, fără piedici şi conflicte interioare, sau înseamnă o *trăire proprie* liberă, adică dacă comportamentul interior al celuilalt corespunde propriei mele structuri, astfel încît, într-un comportament interior identic, să se reliefeze o forţă, un impuls, o necesitate, poate un dor al propriei mele fiinţe.

Scanned with CamScanner

Şi, cu această condiţie, eu *pot* nu numai să particip la comportamentul interior al altuia, ci să-l şi îndeplinesc efectiv, în măsura în care mă dedic lăuntric lui, sau în care, contemplîndu-l, mă aflu „în el".

Astfel, eu particip lăuntric în special la acel comportament interior care pentru mine se află nemijlocit într-o mişcare expresivă, în măsura în care el este conform propriei mele structuri, sau îmi este „firesc", precum şi în măsura în care eu mă dedic prin contemplare acelei mişcări expresive şi, totodată, acelui comportament interior.

Cu aceasta, am răspuns la întrebarea pusă mai sus cu privire la condiţia bucuriei faţă de un comportament interior străin şi faţă de mişcarea expresivă în care eu îl „văd". Această condiţie constă în „participarea" lăuntrică.

Dar această participare este „empatie". Empatia, aşadar, este condiţia bucuriei faţă de comportamentul interior al altuia, care se manifestă în mişcarea expresivă percepută.

Cu aceasta, însă, nu s-a spus încă totul. În fond, orice participare lăuntrică, în lipsa unor piedici şi conflicte interioare, orice trăire simultană (*Miterleben*) şi resimţire a comportamentului lăuntric al altuia este nu numai *condiţia*, ci, în acelaşi timp, şi *fundamentul necesar al plăcerii* faţă de mişcarea expresivă percepută. Orice evidenţiere liberă a propriei mele structuri este pentru mine agreabilă. Aşadar, şi empatia, anume, empatia pozitivă despre care e vorba aici şi care constă tocmai în această trăire simultană şi resimţire, este *fundamentul oricărei plăceri.*

Că aşa stau lucrurile în realitate, ne-o confirmă experienţa cotidiană.

Eu mă bucur o dată cu acela a cărui bucurie o văd în mişcările sale expresive, o trăiesc imediat în contemplarea acestor mişcări expresive, atîta timp cît bucuria aceasta nu contrariază propria mea structură. Fac asta cu atît mai sigur cu cît contemplu mişcarea expresivă în

Scanned with CamScanner

mod mai liber, deci neabătut de gînduri şi interese colaterale, şi mai îndelung. Şi mă bucur la fel de mult la perceperea mîniei sau durerii străine, dacă pot participa liber interior la această mînie sau durere, adică dacă într-o asemenea mînie sau într-o astfel de durere se exprimă liber propria mea structură lăuntrică.

Iar în plăcerea care izvorăşte pentru mine dintr-o asemenea participare lăuntrică liberă la un comportament interior ce rezidă nemijlocit pentru mine într-o mişcare expresivă constă plăcerea estetică faţă de mişcarea expresivă, în cazul nostru, faţă de privirea mîndră. Pe cît de sigur este că mă bucură nu privirea ca atare, respectiv ca deplasare a ochiului, ci comportamentul interior care se exprimă prin ea, la fel de sigur este că bucuria se întemeiază pe această participare lăuntrică şi că este vorba despre o bucurie faţă de această trăire simultană. Într-un cuvînt, ea este plăcere provenită din „empatie". Şi ea este *posibilă* numai şi numai ca plăcere provenită dintr-o astfel de empatie.

Originea empatiei. Explicaţii ce se cer combătute

Dar acum se ridică întrebarea: cum ajung eu să asociez mîndria cu perceperea deplasării ochiului străin, sau s-o văd în aceasta din urmă? Şi cum se întîmplă, mai departe, că această vedere nu este o simplă reprezentare simultană, ci o trăire simultană sau că aceasta este empatie?

Pentru a răspunde la această dublă întrebare nu este destul să spun, de pildă: atunci cînd am simţit eu însumi mîndrie, am resimţit şi eu, în ochiul meu, aceeaşi deplasare. Căci ceea ce am resimţit a fost cu totul *altceva* decît ceea ce percep eu în ochiul străin. Eu am resimţit încordările muşchilor şi senzaţiile pielii; am căpătat, într-un cuvînt, o *imagine musculară şi tactilă* a deplasării, sau, în general spus, a mişcării expresive, dar *n-am văzut*, în acelaşi timp,

Scanned with CamScanner

mișcarea mea expresivă, n-am căpătat nici o *imagine vizuală* a acesteia. Dimpotrivă, la altul, eu nu resimt, pe lîngă imaginea vizuală a mișcării expresive, și imaginea musculară și tactilă a acesteia. Aceasta din urmă este ceva total diferit de imaginea vizuală, ba chiar de necomparat cu ea.

Firește, pe baza a ceea ce resimt eu în mine a putut apărea un raport între sentimentul meu de mîndrie și *imaginea musculară și tactilă* a mișcării expresive corespunzătoare. Dar din aceasta n-a putut apărea vreun raport între mîndrie și *imaginea vizuală* a mișcării expresive. Cum pot eu, totuși, să citesc mîndria în această imagine vizuală?

Să încercăm următoarea digresiune: mîndria, se spune, nu este în general legată *nemijlocit* pentru mine de *mișcarea expresivă*, nici de imaginea vizuală, nici de cea musculară și tactilă a acesteia. Noi aflăm că celălalt simte mîndrie nu pe această cale, adică prin modificările formale din mediul ochiului, ci din cuvintele și acțiunile celui care privește mîndru, din conținutul cuvintelor și din sonoritatea vocii, din scopurile pe care și le propune și din felul în care le realizează. Eu îl aud pe cel mîndru *vorbind* la fel cum știu, din experiență, că vorbesc eu însumi cînd mă simt mîndru. Eu îl văd *acționînd* așa cum acționez și eu cînd sînt plin de mîndrie. Aceste cuvinte și acțiuni, însă, eu le văd, totodată, mereu însoțite de acea mișcare expresivă pe care o numesc privire mîndră sau strălucire mîndră a ochiului. Astfel, imaginea vizuală a gestului expresiv se asociază *mediat* cu mîndria și devine, simultan cu cuvintele și acțiunile, semn al acesteia.

Această teorie asupra înțelegerii mișcărilor expresive ar putea fi desemnată ca o teorie pur empirică. Și astfel de teorii au întotdeauna, firește, ceva seducător. De altfel, ne-a permis, în cazul nostru, să invocăm multe în favoarea ei. Această teorie ar putea să se refere la fapte analoge, în cazul cărora trebuie să facem, fără

Scanned with CamScanner

îndoială, digresiunea presupusă de ea. De pildă, unele mișcări expresive ale cîinelui, mișcarea urechilor și a cozii devin lesne de înțeles pentru noi printr-o atare digresiune. Noi vedem, de altfel, din întreaga comportare a cîinelui că el este atent sau vesel, și îl vedem, în același timp, ridicîndu-și urechile și, respectiv, dînd din coadă. Prin asta, noi înțelegem sensul ciulirii urechilor și al datului din coadă. În mod asemănător, am putea căpăta și înțelegerea gesturilor mîndriei.

Totuși, acest principiu explicativ empiric nu poate fi dus pînă la capăt. Copilul se comportă foarte de timpuriu, față de surîsul afectuos al mamei, astfel încît trebuie să acceptăm că el are un fel de înțelegere confuză a intenției sau dispoziției afectuoase care se manifestă în acesta. Dar acest lucru nu poate fi explicat prin presupunerea că, din acțiunile anterioare, care au fost însoțite de astfel de gesturi, din intențiile bune pe care mama i le-a arătat printr-o privire afectuoasă, copilul ar fi *dedus* aceste intenții sau dispoziții.

Imitația

Dar cum stau lucrurile în fiecare caz în parte ne-o arată *alte* fapte în *altă* direcție.

Înțeleg prin aceasta acele fapte, fie involuntare, fie voluntare, ale imitației. Noi imităm involuntar tot felul de grimase, repetăm involuntar, fie și numai schițat, exercițiile primejdioase ale acrobatului. Pe de altă parte, putem repeta voluntar manierele caracteristice ale altuia, ținuta sa, felul cum merge, cum se mișcă, putem da, voluntar, feței noastre o expresie pe care am observat-o la alții.

Aici trebuie, mai întîi, să repetăm: ceea ce ni se oferă imediat printr-o asemenea imitație, ceea ce avem, așadar, ca unic *model* pentru imitația noastră, este o anumită imagine *optică*. În schimb, exercițiul pe care îl realizăm constă,

Scanned with CamScanner

pentru noi, în producerea în mușchi, în ligamente, în articulații și, în sfîrșit, în piele a unor procese. Pe scurt, noi avem în mod nemijlocit doar o imagine chinestezică a exercițiului realizat de noi. Prin imagine chinestezică înțeleg complexul de senzații care se naște în mine tocmai prin acele procese. Dar că prin aceasta se realizează, în același timp, și modelul — respectiv, că acestei imagini chinestezice îi corespunde acea imagine optică, sau că, o dată cu prima, o creăm și pe cea de-a doua — nu putem ști din experiența nemijlocită. Nici aici, de perceperea optică a mișcării sau a formei expresive sau a atitudinii nu este legată nici o conștiință nemijlocită a acelor exerciții corporale ce stau la temelia acestei imagini. În schimb, dacă eu însumi aș executa mișcările sau aș prelua ori aș imita o ținută, apercepției mele chinestezice nu i s-ar asocia nici o percepție optică a rezultatului exercițiilor mele corporale.

Dar la fel de puțin aplicabilă este aici și acea digresiune pe care o propune amintita teorie empirică. Nu se poate spune că aș putea lua cunoștință, din *acțiuni* percepute optic sau din *comunicare* verbală, de natura exercițiului muscular la a cărui temelie stau mișcările percepute.

Aici este vorba despre imitația *omenească*. Mai evidentă încă apare situația descrisă în actele de imitație la animale. Ar fi absurdă ideea că animalul ar putea cumva deduce, din experiență, ce încordări musculare sînt necesare pentru a reproduce mișcările percepute la un individ străin. Iar să perceapă nemijlocit încordările musculare ale individului străin, animalul este, firește, tot atît de puțin capabil ca și noi. Dar în acest caz, ceea ce fiecăruia îi apare ca de la sine înțeles trebuie să-l transpunem în propriile noastre mișcări de imitație.

Și totuși, cum s-a spus, noi executăm cu siguranță mișcările de imitație, adică realizăm pînă și exercițiile musculare care corespund imaginii optice pe care o avem drept model. Și, putem adăuga: atunci cînd realizăm imitația în mod

Scanned with CamScanner

voluntar, noi știm că facem aceasta. Pot să-mi propun, de pildă, să fac o mutră neroadă. Eu aflu apoi că încercarea mea a reușit, respectiv, că un al treilea, care o vede, recunoaște drept mutră neroadă ceea ce noi împreună am văzut mai înainte la un al patrulea.

Imitația ca acțiune instinctivă

Acum trebuie să ne decidem la o nouă explicare a acestor fapte de imitație. Am spus mai sus că acestea ne duc „în altă direcție". Din cele spuse reiese, însă, lămurit acum încotro ne duc ele, respectiv singurul mod în care le putem înțelege. Trebuie să acceptăm un raport originar sau *înnăscut* între imaginea vizuală și imaginea chinestezică.

Asta nu înseamnă cumva că reprezentarea unei imagini vizuale aferente unui exercițiu muscular, sau reprezentarea imaginii musculare și tactile aferente imaginii vizuale ne-ar fi înnăscută, astfel încît, dacă apare imaginea vizuală, atunci apare de la sine, respectiv, fără vreo experiență premergătoare, din nimic, și imaginea tactilă asociindu-se celei dintîi, sau invers.

Sensul celor spuse este următorul: mai întîi, se poate admite că toate mișcările noastre voluntare ar trebui să fi fost precedate de mișcări analoge automate; vreau să spun, de mișcări care-și datorează existența unui impuls *psihic* sau unui imbold sau îndemn originar din sfera psihicului, dar care nu sînt condiționate sau suscitate de reprezentarea unei mișcări în curs de executare. Abia în măsura în care aceste impulsuri își fac efectul, deci iau naștere mișcările și senzațiile de mișcare aferente, se reliefează o îmbinare a impulsurilor cu acestea din urmă, respectiv cu *reprezentările* mișcării aferente acestora. Astfel, impulsul inițial orb capătă un conținut; efectul său este acum legat, sau poate apărea legat, de conștiința mișcării spre care el *țintește*. Prin urmare, abia acum este posibilă o *tendință* sau o *voință*

Scanned with CamScanner

vizînd mișcarea. Subliniez apăsat că și reprezentările mișcării despre care vorbesc aici sînt reprezentări *chinestezice*, în sensul mai sus definit al cuvîntului.

Celor spuse trebuie să le asociem presupunerea că în noi există un mecanism natural, în virtutea căruia percepțiile optice ale mișcărilor corpurilor străine *declanșează* imediat în noi asemenea impulsuri. Această presupunere, însă, trebuie analizată mai îndeaproape: percepțiile optice declanșează întotdeauna impulsuri spre *acele* mișcări proprii care sînt apte să ofere ochiului străin aceleași percepții optice, sau, pe scurt, impulsuri spre mișcări „corespunzătoare". Există, putem spune, un raport psihic sau „central", natural și altminteri inexplicabil, între percepțiile optice ale mișcărilor străine și impulsurile spre mișcări proprii corespunzătoare, raport care face ca aceste mișcări să se realizeze sau să se poată realiza dacă acele percepții optice devin parte integrantă din noi.

Am numit acest raport altminteri inexplicabil. El devine și ininteligibil, dacă îl desemnăm cu numele de „instinct", obișnuit în alte cazuri de aceeași natură, deci dacă spunem că aceste mișcări, pe care le îndeplinim cu ocazia perceperii optice a mișcărilor altora, ar fi mișcări instinctive sau acțiuni instinctive. Dar noțiunea de instinct se aplică, firește, și la ele. Respectivele imbolduri spre mișcare sînt *instinctive*.

Dar, în același timp, desemnarea acestora ca instinctive e valabilă în măsura în care ne amintește de faptul că presupunerea făcută aici nu depășește ceea ce noi am fost nevoiți să admitem adineauri. Instinctele sînt realități indiscutabile. Iar realitățile care sînt desemnate cu acest nume constau întotdeauna în faptul că, grație unui mecanism natural și altminteri inexplicabil, anumitor percepții le apar imediat asociate anumite impulsuri, sau serii de impulsuri, motrice.

Un astfel de mecanism natural îl presupunem aici fiindcă *trebuie* să-l presupunem, dacă vrem

Scanned with CamScanner

ca realităţile desemnate mai sus să devină inteligibile. „*Instinctul de imitaţie*“ nu poate să constea în nimic altceva decît într-un astfel de mecanism natural.

„Impulsurile“ despre care vorbesc aici nu fac, sper, obiectul vreunei neînţelegeri. Subliniez în mod special: ele nu sînt, în sine, sinonime cu *tendinţa* spre mişcare, ci sînt *îndemnuri* la mişcare, în sine complet necunoscute, inexistente în vreun fel pentru conştiinţa mea. Noi le cunoaştem numai din mişcările care iau naştere din ele. Mai cu seamă impulsurile declanşate de percepţiile optice, despre care e vorba aici, nu sînt nimic altceva decît acele îndemnuri la mişcare, în nici un fel încercate de noi nemijlocit, care sînt date nemijlocit prin percepţiile optice. Ele nu sînt decît o mai bine cunoscută modalitate de acţiune a percepţiilor optice prin care iau naştere mişcările.

Dimpotrivă, tendinţa este o trăire conştientă. Eu *mă simt* tinzînd. Şi mă simt tinzînd *spre* ceva. Acest „ceva“ sînt, în cazul nostru, mişcările.

Acest fapt presupune că, pentru mine, mişcările există. Asta nu s-ar putea întîmpla, însă, dacă ele n-ar fi existat niciodată în experienţă. Iar asta înseamnă: eu trebuie să fi trăit măcar o dată realizarea a astfel de impulsuri motrice; eu trebuie să fi experimentat în mine mişcările al căror imbold au fost aceste impulsuri. Abia apoi pot eu „să tind“ spre ele.

Iar dacă eu, *îmboldit* de *percepţiile* optice ale mişcărilor, tind spre mişcări, atunci trebuie ca aceste percepţii să fi existat şi, în acelaşi timp, să se fi realizat îndemnurile spre mişcare declanşate de ele. Astfel, s-a produs un raport, o „asociaţie“, datorită căreia, ca urmare, de repetarea percepţiilor optice se leagă reprezentarea mişcărilor prilejuite altădată de ele.

În realitate, însă, de aceasta se leagă nu numai *reprezentarea* mişcării, ci, o dată cu ea, şi *tendinţa* palpabilă spre *realizarea* reînnoită a acesteia. Acum a apărut, în locul impulsului orb

Scanned with CamScanner

de odinioară, trăirea conștientă a tendinței spre mișcare.

Din ipotezele expuse aici se va înțelege faptul imitației. Înainte de toate, imitația involuntară.

Dar acum e momentul să facem deosebirea între imitație și imitație. Există o „imitație" care nu merită, în fond, acest nume. Ea este, ce-i drept, imitație, pentru privitorul străin; dar nu este în sine însăși, adică pentru imitator. Prin aceasta eu înțeleg „imitația" automată sau oarbă. Aceasta constă în nimic altceva decît în simpla declanșare de mișcări prin perceperea optică a mișcărilor străine sau în realizarea impulsurilor legate de ea sau existente în ea, fără ca de impuls să fie legată o reprezentare a mișcării de executat și nici o *tendință* spre executarea acesteia. Această „imitație" nu este nimic decît simplă imitație *efectivă*, simplă *executare* a anumitor mișcări în urma imboldului primit prin percepțiile optice. Această „imitație" nu interesează studiul nostru.

Dar această imitație oarbă se transformă apoi, conform celor spuse mai sus, în una văzătoare, adică ea apare legată de reprezentarea chinestezică a mișcării de executat, dacă impulsurile s-au realizat mai înainte măcar o dată. Chiar și atunci imitația este, în primul rînd, o imitație involuntară, o tendință involuntară spre realizarea reprezentărilor chinestezice.

Dar, în sfîrșit, din aceste ipoteze este inteligibilă și imitația voluntară, prin care înțeleg imitația intenționată, plănuită, gîndită a *celor văzute*, adică producerea intenționată a imaginii *optice* a mișcării. Dacă acea asociere a reprezentării chinestezice cu perceperea optică s-a realizat odată, atunci tendința spre realizarea celei dintîi este, în același timp, și tendința spre realizarea a ceea ce este perceptibil în mod *optic*. Abia astfel devine imitația, „imitație" în sens deplin. Ea ține spre refacerea *modelului* văzut.

Scanned with CamScanner

Dar pe noi nu ne preocupă aici imitația a ceva perceput, ci înțelegerea și — în ultimă instanță — înțelegerea estetică a acestuia. Dar acest fapt este inclus în orice imitație.

De percepția optică este legată, cum s-a spus, în consecință — adică, dacă impulsurile existente în ea s-au realizat într-o mișcare proprie corespunzătoare —, o tendință spre o reînnoită executare a acestei mișcări. Aici trebuie să punem accent pe faptul că această tendință, legată *nemijlocit* de percepția optică, există nemijlocit *în ea* și *cu ea*, astfel încît mișcarea percepută optic *include în sine*, pentru conștiința mea, această tendință în mod nemijlocit.

Prin aceasta, tendința *s-a obiectivat*; ea este pentru conștiința mea o tendință care are loc nemijlocit în mișcarea percepută și, prin urmare, putem adăuga de îndată, are loc și se realizează *exact acolo* unde eu percep mișcarea.

Prin aceasta, însă, tendința nu încetează să fie tendința *mea* și să fie simțită de mine ca tendință a mea. Dar eu simt această tendință a mea chiar în mișcarea percepută optic. O resimt ca pe ceva ce ține nemijlocit de aceasta. Așadar, eu mă simt tinzînd *în această mișcare*, și anume, tinzînd spre imaginea chinestezică a mișcării care corespunde mișcării percepute optic și astfel, în același timp, tinzînd spre aceasta din urmă. În general spus, mă simt *în ceva perceput* tinzînd spre executarea unei mișcări. Acest fapt îl desemnăm, iarăși, cu numele de „empatie". În aceasta constă, totodată, *înțelegerea estetică* a ceea ce este perceput optic.

Această „empatie" nu este, precum se vede, nimic altceva decît o latură, mai precis spus, *latura interioară a imitației*. Ea este, mai cu seamă, latura interioară a imitației involuntare, dar însoțită, totuși, de reprezentarea mișcării de executat și cu o tendință spre imitația legată de aceasta, cam așa cum o execut eu în raport cu primejdioasele exerciții ale acrobatului.

Scanned with CamScanner

Aceasta este, în primul rînd, privită din afară, o simplă reprezentare, chiar dacă numai abia schițată, a anumitor mișcări ale acrobatului. Dar aceste mișcări exterioare își au și ele latura lor interioară. Și trebuie să adăugăm numaidecît: acesta este esențialul problemei. Ea se află pentru imitator în atît de mare măsură în actul imitației involuntare, încît acesta, cu cît imitația se realizează mai imperios și, în consecință, mai involuntar, cu atît mai puțin are *conștiința* „imitației" sale, respectiv, conștiința *executării exterioare*, efective, a mișcărilor corporale.

O astfel de conștiință clară are cel care imită, sau eu, în caz că eu sînt imitatorul, despre procesul interior, pe scurt, despre „imitația *interioară*".

De diferența netă dintre imitația interioară și cea exterioară depinde totul.

Imitația *exterioară* este acea executare exterioară, efectivă, a mișcărilor. Acestea sînt *juxtapuse* mișcărilor acrobatului. Ele au loc jos, în sală, unde stau eu de fapt. Dimpotrivă, mișcările acrobatului se desfășoară sus, sub cupolă.

Cu totul altfel se petrec lucrurile, pentru conștiința mea, cu imitația interioară. În cadrul ei nu se produce nici o deosebire între acrobatul de sus și mine, cel de jos, ci eu mă identific cu el, mă simt în el și în locul lui. Desigur, eu pot realiza deosebirea dintre acrobat și mine, dintre acțiunea sa și cele ale mele, printr-o *examinare* ulterioară. Dar nu despre asta este vorba aici, ci întrebarea este ce resimt eu în momentul în care mă aflu sub influența instinctului de imitație. Întrebarea este cum se prezintă nemijlocit această influență conștiinței mele. Și, în acest caz, trebuie să spunem: în această influență nemijlocit resimțită a instinctului de imitație constă — cu atît mai sigur cu cît ea este mai intensă — acea identitate. Eu nu resimt vreo dualitate, ci o deplină unitate.

Cu aceasta, s-a spus deja că și „imitarea" sau „participarea" deplasează sensul. Eu nu execut încă o dată, într-o asemenea „imitație inte-

Scanned with CamScanner

rioară", mişcările pe care le execută acrobatul, ci execut nemijlocit, şi anume lăuntric sau „în gîndirea mea", mişcările *acrobatului*. Eu execut mişcările în măsura în care această „executare a mişcărilor" nu este ceva exterior, ci este o acţiune interioară, în acrobatul *însuşi*. Eu mă aflu, conform mărturiei nemijlocite a conştiinţei mele, în el; mă aflu, deci, acolo sus. Sînt strămutat acolo. Nu lîngă acrobat, ci exact acolo unde se află el. Acesta este înţelesul deplin al „empatiei".

Numeam această empatie latura interioară a imitaţiei. Imitaţia efectivă — putem caracteriza şi aşa raportul — este o acţiune voluntară exterioară. Dimpotrivă, empatia este un fenomen al acţiunii voluntare *interioare*, care se „exteriorizează" astfel. Aici trebuie accentuat că ea constă în *trăirea* acesteia. Eu nu-mi imaginez, atunci cînd mă transpun în acrobat, că tind înainte sau înapoi şi aşa mai departe, ci resimt această tendinţă ca pe ceva ce se petrece nemijlocit în mine. Resimt tendinţa şi evoluţia de la o mişcare la alta sau de la un moment al mişcării la altul. Resimt voinţa şi rezistenţa voinţei faţă de obstacole. Şi resimt autosatisfacerea voinţei atunci cînd o mişcare izbuteşte. În aceasta constă, în acest caz, acţiunea voluntară interioară sau „acţiunea interioară". Realitatea acesteia este un fapt neîndoielnic.

Posibilitatea empatiei pure

Acestei acţiuni voluntare interioare i se poate asocia şi cea exterioară. Dar fiecare poate să rămînă şi în sine. În acest caz, apare empatia *pură*.

Cum este însă posibil acest lucru? Cum poate exista „acţiunea interioară" fără cea exterioară? Cum se poate întîmpla, mai ales, ca o tendinţă spre o *mişcare corporală* să existe efectiv în mine, fără ca mişcarea însăşi să se producă?

Scanned with CamScanner

Aici trebuie dat, în primul rînd, următorul răspuns: pe cît de sigur mă *simt* nemijlocit pe mine stînd acolo sus, tot pe atît de sigur nu *cred* că mă aflu acolo. Pe cît de sigur mă identific eu cu acrobatul, adică *simt* identic, pe atît de sigur nu mă *socotesc* acrobat, ci știu că nu mă aflu acolo sus și știu că nu sînt acrobat. Că eu mă simt nemijlocit stînd acolo sus și simt identic cu acrobatul nu înseamnă nimic altceva decît ceea ce s-a spus mai sus: eu mă simt în mișcarea percepută optic a acrobatului, așadar, în acrobat, *așa cum* îl percep, mă simt tinzînd spre el și activ lăuntric. Acest sentiment este, pentru mine, nemijlocit legat de percepție, rămîne, pentru mine, fixat de ceea ce percep optic.

Dar acest fapt este fundamental diferit de acela pe care îl exprim prin cuvintele: eu cred că mă aflu acolo sus; sau chiar: eu cred că sînt acrobatul. Primul desemnează felul în care mă simt sau în care, simțind, trăiesc nemijlocit; cel de al doilea este o judecată. Iar aceste două fapte aparțin unor domenii complet diferite ale vieții sufletești. Acea judecată nu există în empatie; ea este exclusă nu printr-o judecată contrară, ci printr-o cunoaștere contrară. Iar această cunoaștere contrară, acest fapt cunoscut de mine — că eu nu sînt acrobatul și că mă aflu aici jos — își face datoria chiar dacă eu nu reflectez pe moment asupra acestui fapt, sau nu *emit* în mod conștient judecata respectivă. Cunoașterea mea acționează și aici, ca întotdeauna, chiar dacă acest lucru nu ajunge la conștiința mea în judecăți efective. Ar fi rău de noi, nici n-am putea trăi, dacă lucrurile s-ar petrece altfel. Dar această cunoaștere acționează exclusiv împotriva acțiunii libere *exterioare*. Ea nu se află cîtuși de puțin în contrast cu acțiunea interioară.

În primul rînd, această cunoaștere este pricina pentru care imitația exterioară este una parțială sau aluzivă. Dar și mișcările parțiale sau aluzive pot să nu se producă. Poate că eu sînt atît de binecrescut, că mă stăpînesc atît de bine, că regulile de bună purtare sau deprinderile exersate de

Scanned with CamScanner

comportament sînt atît de puternic înrădăcinate în mine, încît tendința pe care o simt spre executarea mișcărilor văzute nu se manifestă, sau cel puțin nu în mod vizibil. Cu toate acestea, și atunci se menține, ca ceva simțit de mine, tendința și acțiunea interioară. Iar în unele momente, în care uit de mine, această tendință mai poate, încă, să se materializeze în mișcări exterioare.

Pînă acum, empatia a fost considerată ca empatie *deplină*. Aceasta are loc, așa cum s-a remarcat mai devreme, atunci cînd mă las, nemijlocit și fără rezerve, în voia impresiei produse de mișcările văzute; mă refer, așadar, la empatia cu mișcările acrobatului, cînd atenția mea este îndreptată cu totul spre aceste mișcări.

Să presupunem acum, însă, că eu ies din această empatie deplină, că sînt atent și la mine, cel care stă efectiv acolo jos, la mișcările, independente de mișcările acrobatului, pe care le execut acolo. Eu reflectez și mă simt cel care reflectează. Atunci există în mine două euri, acel eu de acolo de sus și acest eu de jos; eul din acrobat și acela diferit de primul, propriul meu eu real.

Și să presupunem, în sfîrșit, că am ieșit complet din empatie. Empatia *a avut* loc; dacă privesc acum înapoi, la starea de lucruri trăită, atunci se menține, totuși, în amintire, eul resimțit ca nemijlocit legat de acrobat. Așadar, dacă actualizez în amintire acrobatul și mișcările sale, există, totuși, în el un eu și o acțiune interioară, numai că doar reprezentate. Acest eu reprezentat și acțiunea sa se opun însă, în același timp, eului meu real, adică aceluia care își amintește de acrobat.

Empatie și înțelegere intelectuală

Abia astfel se realizează separarea dintre mine și acrobat. Acum, pentru mine, există, pe de o parte, acrobatul — care se ostenește în mișcările sale, care se străduiește, care înfrînge obstacolele, care voiește și care își exercită voința — și, pe

Scanned with CamScanner

de altă parte, eu, ceva cu totul diferit și care se manifestă lăuntric cu totul altfel. Apare acum dedublarea despre care am vorbit mai înainte.

În această dedublare există înțelegerea *intelectuală* a mișcărilor percepute optic: eu „*știu*" de un eu care se manifestă în mișcările percepute optic, un eu diferit de eul meu; știu de acesta, fiindcă experiența, adică *empatia anterioară*, a asociat acest eu cu ceea ce fusese perceput. Existența acestui eu este, pentru mine sau pentru amintirea mea, o realitate „obiectivă".

Această înțelegere intelectuală poate fi conținută potențial în empatie. Dar empatia, dacă este empatie deplină, exclude în mod absolut realizarea acestei înțelegeri intelectuale; adică, în empatia deplină nu se găsește defel loc pentru vreo judecată a mea referitoare la existența în acrobat a cutărei sau cutărei tendințe sau acțiuni interioare; în general — pentru conștiința unui eu opus mie. Empatia deplină este tocmai absorbirea deplină, în elementul perceput optic, a mea și a ceea ce resimt eu în acesta. O asemenea empatie *deplină* este empatia *estetică*.

În cele de mai sus, cum se vede, au fost diferențiate mai multe faze ale unuia și aceluiași proces. Procesul începe cu imitația exterioară. Ea este, mai întîi, repet, o imitație exterioară oarbă. Urmează imitația care apare ca realizare a unei tendințe, aceea, deci, care închide în sine acțiunea interioară; pe scurt, imitația de felul imitației involuntare a mișcărilor acrobatului. Din aceasta rezultă apoi imitația interioară pură sau empatia pură. Și, în sfîrșit, din aceasta din urmă se dezvoltă înțelegerea intelectuală a mișcărilor percepute.

Pentru noi, importantă este mai ales aceasta din urmă, la care înțelegerea intelectuală *ia naștere* din empatia precedentă. Aici nu e vorba ca noi să știm dinainte că în mișcarea percepută optic a unui corp străin rezidă o acțiune interioară, o tendință, o rezistență, o autosatisfacere a ten-

Scanned with CamScanner

dinței ș.a.m.d., pe care apoi să le resimțim noi, ci trăirea este elementul prim.

Iar la aceasta să adăugăm de îndată inversul: nu este vorba ca eu să resimt mai înainte această acțiune interioară în mine pentru ca s-o transpun apoi în elementul perceput optic, ci eu o resimt sau o simt de la bun început *în acesta*. Pe scurt, primul element este unitatea mea cu individul străin, iar al doilea, ceea ce urmează: empatia, și anume cea deplină, așadar, empatia estetică, nu este ceva derivat, ci, în comparație cu cunoașterea, este elementul primordial.

Scanned with CamScanner

Capitolul al treilea

COMPLETĂRI LA „EMPATIE“

„Imitația“. „Acțiunea interioară“

Trebuie aduse acum cîteva completări la această „empatie estetică“. O primă remarcă este una de tip secundar. Am desemnat empatia și cu numele de „imitație interioară“. După cele spuse mai sus, trebuie să renunțăm definitiv la această denumire. Imitația apare abia acolo unde există pentru mine un model. Dar ceea ce fac eu în „imitația interioară“, executarea interioară a mișcărilor, nu are pentru conștiința mea nici un model. Un atare model există pentru mine în general doar dacă am realizat separarea dintre „imitat“ și mine. Și chiar atunci, empatia nu este, pentru mine, pentru empatizant, o imitație, căci și acum, în *actul* empatiei, lipsește pentru conștiința mea juxtapunerea imitatului și a imitației. „Imitație interioară“ nu este, așadar, termenul potrivit pentru chestiunea în discuție. „Empatie“ este termenul care trebuie să ia locul acestei „imitații interioare“, care poate fi greșit înțeleasă.

Mai importantă este altă remarcă. Ea privește noțiunea de acțiune interioară. Aici este util să observăm că o simplă acțiune *interioară* este pentru noi, și chiar adesea, o chestiune absolut familiară.

Îmi imaginez, departe de orice contemplare estetică, că e ceva de înfăptuit, de pildă, o difi-

Scanned with CamScanner

cultate de depășit. În acest caz, e de meditat la o dublă modalitate de comportare. Prima: rămîn doar la această imaginare. Cea de a doua: înfăptuiesc lucrul, depășesc dificultățile, mă văd, în *gînd* sau în *fantezie*, ieșit cu bine din situația critică.

Mă așez, de pildă, în fața unui joc de șah, și fac în gînd mutare după mutare, anticipînd în raport cu situația de moment a jocului, și-l înfring pe adversar în mod decisiv. Fac aceasta în gînd, și, totodată, în realitate. Îndeplinesc acțiuni volitive reale, interioare. Voința mea, trecerea de la un act de voință la altul, autosatisfacerea voinței mele sînt reale, deși sînt îndreptate numai asupra unor mișcări *imaginate*. Optez și decid între opțiuni; rămîn la o anume hotărîre, în ciuda dificultăților; rezist pe poziții; și voința mea se satisface, cu toate că numai într-o întîmplare doar imaginată. Pe scurt, nu lipsește nimic din ceea ce caracterizează lăuntric acțiunile mele volitive. Acțiunii mele interioare îi lipsește doar efectul exterior.

Sau: văd în fața mea o stîncă și o urc în gînd. Aleg locul adecvat pentru a pune piciorul, fac și pregătirile necesare, mă avînt în imaginație spre platou și, în sfîrșit, ajung în vîrf.

Sau îmi reprezint o situație dificilă și, tot în gînd, o depășesc cu iscusință.

Toate acestea sînt voință reală și acțiune reală, deși doar în raport cu obiecte imaginare, o acțiune reală în sferă ideală.

Iar această acțiune nu este în sine diferită de orice altă acțiune. „Acțiunea" în sine este *întotdeauna* o trăire pur *interioară*. Și întotdeauna este *aceeași* trăire interioară. Este o voință și o evoluție spre un nou act de voință; o opțiune și o decizie; o străduință și o atingere interioară a țelului, o biruință, o dizolvare a tensiunii în satisfacție; sau o rezistență interioară.

„Acțiunea" nu este niciodată altceva decît acest efort interior. Că prin acțiune este chemat la existență realul, în primul rînd, mișcările percepute, nu ține de trăirea care constituie sensul

Scanned with CamScanner

propriu al cuvîntului „acțiune". Să ne gîndim și la faptul că gîndirea științifică este, de asemenea, o acțiune. Ea nu devine așa ceva abia atunci cînd se varsă în procesele corporale reale ale vorbirii sau ale scrierii. Ca și în celelalte cazuri, și aici acțiunea volitivă exterioară este doar o răsfrîngere în afară, în sfera corporalului, a procesului interior, singurul în care constă „acțiunea".

De asemenea, și la întrebarea: de ce, în cazurile în care, conform naturii sale, acțiunea tinde spre o mișcare corporală nu se transformă ea neapărat în acțiune volitivă exterioară, adică de ce mișcarea reprezentată nu se transformă în una reală, răspunsul poate fi dat oricînd în felul arătat mai sus. Aceasta *nu* se întîmplă atunci cînd lipsesc unele *condiții* speciale. Cînd devansez mutările la șah, eu știu că le devansez; cînd imi închipui o situație critică, eu știu că nu mă aflu de fapt în ea; știu toate acestea, fără a avea, totuși, conștiința că le știu. Totuși, prin asta, condițiile acțiunii interioare nu sînt cîtuși de puțin anulate. În mine acționează mai departe gîndul de a-mi învinge adversarul la șah. El activează în mine deoarece îmi este agreabil. La fel activează în mine și gîndul ascensiunii îndrăznețe pe munte sau gîndul rezolvării iscusite a situației dificile. Numai că realizarea acestor gînduri se menține, conform naturii lor, în *gîndul* meu.

Există, s-ar părea, psihologi care nu știu nimic despre o asemenea acțiune interioară, care confundă acțiunea ce are ca suport obiecte imaginare cu acțiunea pur imaginată, sau cu acțiunea *ca* obiect imaginar, și reușita *în* imaginație cu reușita pur reprezentată sau imaginată ș.a.m.d. Aceasta este o concepție psihologică falsă, căci se opune realității de fapt.

Acestor opinii trebuie să le opunem următoarele: într-adevăr, există *trei* tipuri de acțiune reală. În primul rînd, acțiunea în sfera fanteziei, dirijarea voinței asupra unor pure obiecte imaginare, efortul, strădania, rezistența, victoria, decizia, evoluția de la una la alta, atingerea unui punct în care tendința se satisface — toate acestea

Scanned with CamScanner

pur „abstracte". Există apoi acțiunea intelectuală sau acțiunea raționii, reflecția, concentrarea, judecata, concluzia ș.a.m.d. Și există, în sfîrșit, acțiunea care se împlinește abia în existența reală, adică în senzații și în conștiința că ceva este adevărat. În oricare dintre aceste trei sfere se îndeplinește acțiunea, ea este sau poate să fie, oricum, aceeași acțiune reală.

Aici este vorba despre o acțiune în imaginație. Bineînțeles, despre una de o specie aparte; specia aparte este desemnată prin noțiunea de empatie.

Empatia și senzațiile motrice

Dar noțiunea noastră de empatie nu este completă încă. Mai lipsește ceea ce transformă empatia, prin *conținutul* ei, în empatie *estetică*, și, astfel, în fundament al *plăcerii* estetice.

Mai întîi, resping aici o idee falsă. Am desemnat ca (element) *empatizat* acțiunea mea interioară. Alții par a socoti că *empatizatul* sînt reprezentările motrice sau chiar senzațiile motrice. Aici, trebuie remarcat: în primul rînd, nu se poate vorbi pur verbal despre senzațiile sau reprezentările motrice „empatizate". Eu pot *empatiza* numai ceea ce simt. A „empatiza" înseamnă a *simți* ceva în altul. Dar senzațiile sau reprezentările motrice sînt chestiuni de senzație, respectiv, de reprezentare.

Să facem totuși abstracție de această stîngăcie lingvistică. Ce sînt senzațiile și reprezentările motrice dacă le desemnez cu aceste cuvinte? În ce constă conținutul lor?

Răspunsul este: în încordările din mușchi și tendoane, în contactele, presiunea, fricțiunile articulațiilor, în întinderile sau strîngerile pielii. După părerea mea, prin asta sînt caracterizate perfect senzațiile și reprezentările motrice.

Dar, pentru oricine, aceste *senzații* sînt cum nu se poate mai net diferite de *sentimentul voinței*, al efortului sau străduinței interioare, al reușitei, pe scurt, al acțiunii interioare, care *se referă*

Scanned with CamScanner

la aceste conținuturi, este *dirijat* spre ele, le are drept *obiecte.*

Și cum mă comport eu față de acele conținuturi ale senzațiilor și reprezentărilor, atunci cînd mă empatizez într-o mișcare percepută optic, de pildă, în mișcările acrobatului? Mai întîi să ne întrebăm: cum stau lucrurile, ce semnificație au pentru mine aceste conținuturi ale senzațiilor și reprezentărilor, atunci cînd *eu însumi execut* asemenea mișcări, de pildă, cînd urc un munte?

Răspunsul este: ele nu au pentru mine *nici un fel* de importanță. Desigur, le resimt, dar, cu cît sînt mai captivat lăuntric de ceea ce execut sau trebuie să execut, cu atît mai puțin știu de trăirile corporale care survin în acest timp. Sînt atent la mărimea și direcția pașilor, încerc fermitatea solului, mă gîndesc, văd dacă o piatră sau alta îmi asigură suficient sprijin; îmi îndrept atenția asupra țelurilor mai apropiate sau mai îndepărtate ale eforturilor mele. Între timp, senzațiile de presiune, de contact sau de frecare în încheieturi ș.a.m.d., senzațiile izolate de încordare care apar din contractarea unuia sau altuia dintre mușchi nu mă interesează cîtuși de puțin; ele devin obiecte ale atenției mele cel mult atunci cînd sînt dureroase.

Iar eu sînt fericit în acțiunea mea. Dar ceea ce mă fac fericit *nu sînt* modificările din organele corporale. Nici frecările, nici încordările etc. nu mă fac fericit. Dimpotrivă, acestea sînt, pentru mine, abstracție făcînd de cazul amintit adineauri, tot ce poate fi mai indiferent pe lume. Eu sînt fericit în străduința și acțiunea mea. Mă simt mîndru, liber, ușor, sigur, încrezător. Nici unul dintre aceste sentimente nu este însă identic cu sentimentul de plăcere al unei excitații a pielii sau a mușchilor sau al unei fricțiuni în încheieturi.

Iar dacă ne întoarcem acum la empatia în mișcările *altuia*: atunci știu că în asemenea *empatie* sînt foarte departe de orice gînd la fricțiuni și presiuni, și aceeași reflecție îmi spune, poate, că omul ale cărui mișcări le văd resimte același

Scanned with CamScanner

lucru. Dar cu cît particip lăuntric mai mult la mișcările sale, cu atît acele *conținuturi ale senzațiilor corporale* resimțite de el sînt mai *departe* de conștiința mea.

Și să presupunem, de asemenea, că ele n-ar fi departe de mine; nici în acest caz ele n-ar fi, totuși, pentru mine, un obiect demn de un interes oarecare. Iar plăcerea mea estetică față de ceea ce văd ar putea cu atît mai puțin să se întemeieze pe conștiința unor atari trăiri „periferice". Dimpotrivă, obiectul empatiei mele este numai tendința și acțiunea interioară, activitatea interioară.

Conținutul ultim al empatiei

Dar nici *acțiunea* interioară *singulară* nu este obiectul propriu-zis al empatiei mele; și nici faptul că acrobatul *vrea* să facă o mișcare ori alta, că voința sa se îndreaptă într-o direcție sau alta, că o atare voință se realizează nu poate fi obiectul satisfacției mele. Atît actele volitive singulare, cît și acțiunile de acest fel dirijate spre o activitate corporală prezintă pentru mine o importanță cu totul neînsemnată.

Ceea ce este semnificativ pentru mine este *forța* care s-a cheltuit într-o asemenea acțiune, *libertatea* întregii acțiuni, siguranța și ușurința, mîndria, încrederea, iscusința.

Întreg acest tot eu îl empatizez însă, în același timp cu acțiunea, în mișcări. Și abia această empatie este empatia *estetică* propriu-zisă.

Generalizînd: conținutul propriu-zis al empatiei mele estetice este ansamblul adecvării (*Zuständlichkeit*) interioare sau al modului de comportament interior din care se ivesc actele singulare de voință și acțiune. Sau, pe scurt: el constă în personalitatea pe care eu o resimt empatetic în elementul perceput.

Aceasta coincide cu cele spuse mai devreme: mișcările pe care le percepem la corpul omenesc *sînt*, sau în general, sau *în același timp*, *mișcări afective*. Ori, dacă lăsăm la o parte noțiunea de

Scanned with CamScanner

afect, care este prea restrictivă aici: în ele se exprimă întotdeauna o adecvare interioară sau un mod general de comportament interior. Dar asta nu înseamnă altceva decît: noi le *empatizăm* pe cele dintîi în cele din urmă.

Dar, astfel, apare totodată o nouă *problemă*: cum este *posibilă* această nouă stare de lucruri?

Răspunsul este: grație unei structuri înnăscute a firii noastre. Aceasta înseamnă în primul rînd: din anumite adecvări interioare se ivesc „în mod instinctiv" anumite mișcări. Spuneam mai sus că altfel mă mișc atunci cînd sînt mîndru decît atunci cînd sînt abătut, altfel atunci cînd sînt vesel decît atunci cînd sînt serios etc. Dar aceasta n-am învățat-o, ci o fac grație a ceva înnăscut, care se află în firea mea, sau grație unor conexiuni înnăscute.

Această conexiune este, precum se vede, complet diferită de conexiunea naturală sau înnăscută, presupusă în cele de mai sus. Acolo era vorba despre o conexiune între imaginea optică a mișcărilor străine și impulsurile către mișcări proprii corespunzătoare. Acum apare această nouă conexiune: și *adecvările* interioare generale trezesc instinctiv impulsuri către mișcări.

Această conexiune este însă una bilaterală. Așa cum de anumite adecvări interioare sînt legate anumite mișcări sau modalități ale mișcării, tot așa, invers, de cele din urmă sînt legate cele dîntîi. Ambele formează o situație psihică unitară. Iar aceasta înseamnă: tendința spre îndeplinirea mișcărilor este, în același timp, tendința spre resimțirea adecvării interioare respective. Acele mișcări pot da naștere acestei adecvări interioare.

Să reunim acum acțiunea celor două conexiuni deosebite mai sus. Atunci rezultă: percepțiile optice ale mișcărilor străine poartă nemijlocit în ele tendința de a trezi anumite adecvări interioare.

Că, în fapt, acea conexiune acționează între adecvările interioare și mișcările respective în

Scanned with CamScanner

modul arătat mai sus, anume, că aceste mișcări pot da naștere acelor adecvări interioare, aceasta ne-o demonstrează experiențele noastre de fiecare zi. Ele sînt cunoscute în primul rînd actorului.

Atunci cînd sînt mîndru, este firesc pentru mine să-mi îndrept ținuta și să-mi încordez mușchii, iar atunci cînd sînt abătut, să mă „înmoi" și să nu mă supraveghez. Dar și inversul este valabil: dacă îmi îndrept ținuta, dacă execut intenționat mișcările și încordările corporale care reprezintă expresia firească a mîndriei, atunci simt un fel de mîndrie. Și, în acest sens, e de ajuns să execut mișcările *în gînd*, pentru ca să mă transpun mental în mișcările și atitudinile mîndriei. La fel, dacă mă comport intenționat, fie într-o acțiune exterioară, fie doar în gînd, în felul în care o fac, în mod firesc, într-o stare de descurajare, atunci ajung să resimt, mai mult sau mai puțin limpede, o stare de descurajare.

Astfel, cauzarea intenționată, fie efectivă, fie doar mentală a unei stări corporale, executarea intenționată, fie exterioară, fie doar mentală, a unor mișcări, poziții, atitudini — care caracterizează o anumită adecvare interioară sau stare a sufletului — este, în general, un mijloc prin care eu mă transpun în această stare interioară. Asta înseamnă nu că eu îmi imaginez starea interioară, ci că o resimt efectiv, într-un anumit fel sau într-un anumit grad.

În cazul nostru, nu e vorba despre executarea intenționată a mișcărilor corporale, ci despre cea *involuntară*, *impusă* mie prin percepția optică. Este vorba despre executarea constrînsă, deși numai mentală, a acestora. Și este vorba despre deplina realizare a acestei „acțiuni interioare". Acesteia, evident, acea acțiune trebuie să i se consacre în mult mai mare măsură.

Astfel, avem acum descrierea acelui moment propriu-zis, decisiv, al empatiei. El constă în aceea că eu *resimt* empatetic, în contemplarea mișcărilor, asemenea adecvări interioare sau modalități ale unei atitudini interioare.

Scanned with CamScanner

În aceasta, însă, rezidă un dublu aspect. Pe de o parte: eu resimt, în contemplarea prestațiilor acelui acrobat, libertatea, încrederea etc. De asemenea, în caz că acrobatul devine nesigur, eu simt nesiguranța și, în condițiile date, spaima și disperarea. Simt toate acestea cu atît mai sigur cu cît mă consacru mai mult contemplării mișcărilor acrobatului.

Și, pe de altă parte: în același timp, eu simt toate acestea *în* acrobat, și numai în el. Eu nu am, alăturate, o dată, conștiința că el simte, și, în al doilea rînd, *sentimentul* meu, ci sentimentul există numai o singură dată. Și aici, într-un cuvînt, se petrece acea „identificare" subliniată mai sus.

Și același lucru continuă să se petreacă chiar dacă *știu* foarte bine că eu nu sînt acrobatul și chiar dacă — făcînd abstracție de altfel de efectul pe care îl exercită asupra mea mișcarea percepută — nu sînt nici mîndru, nici liber, nici încrezător, nici nesigur, nici ceva asemănător și nu mai am nici un motiv de spaimă și de disperare.

Dar și pentru aceasta este absolut necesară condiția ca eu să fiu absorbit sau stăpînit de perceperea mișcărilor și, prin urmare, de acțiunea interioară declanșată astfel. Cu cît acest lucru e mai deplin, cu atît este mai mult determinată prin aceasta adecvarea mea interioară.

Participarea experienței la empatie

În explicarea anterioară a semnificației estetice a mișcărilor corporale sau a acelor forme ale corpului percepute senzorial care anunță o anumită modalitate a comportamentului interior, am pornit de la presupunerea că în perceperea optică a mișcărilor ar exista nemijlocit sau instinctiv un impuls spre executarea respectivelor mișcări. Acest impuls, spuneam, ar fi la început orb; dar, dacă eu am executat vreodată o asemenea mișcare, el capătă un conținut; atunci ia naștere o tendință spre realizarea mișcării ima-

Scanned with CamScanner

ginate; și ia naștere acțiunea interioară. Aici a apărut apoi al doilea moment: tendința spre executarea mișcărilor și acțiunea interioară trezesc dispoziția sufletească din care reies în mod firesc această tendință și această acțiune, și cu care aceasta este legată în mod unitar. De asemenea, și aici a fost presupusă o conexiune instinctivă. Acest dublu recurs asupra „instinctului" a fost necesar pentru că nu era clar cum, pe baza experienței, reprezentarea chinestezică a mișcării și acțiunea interioară — și, mai departe, modalitatea comportamentului interior — puteau fi legate de imaginile optice ale formelor.

Deși aceasta nu exclude posibilitatea ca acestui instinct să i se *ralieze* experiența, cu rol de întregire, îmbogățire, amplificare, rafinare. Despre această experiență va fi vorba imediat, în multiple sensuri.

Înainte de toate, e de meditat la cele ce urmează: o expresie percepută optic, de pildă, uimirea sau încăpățînarea, face, spuneam, grație structurilor naturale ale spiritului redefinite adineauri, să se nască în mine afectul corespunzător. Aceasta nu înseamnă însă că în mod natural, deci, încă din prima copilărie, la vederea unei astfel de expresii, ia naștere în mine chiar afectul încăpățînării sau al mirării, care acum se naște în mine dacă văd acea expresie. Acest afect actual este condiționat de personalitatea mea actuală. El este dependent de forma proprie pe care a cîștigat-o personalitatea mea în cursul anilor. Și el este, în același timp, mereu altul, în funcție de caracterul special al *expresiei*. Dar expresia este aptă de diferite modificări.

Formarea afectelor sau a modalităților mele de excitație interioară, perfecționarea și multiplicarea lor sînt, în fiecare caz, o chestiune de *experiență*. Abia bogăția experiențelor care, într-un fel sau altul, dau naștere comportamentului meu interior, creează modalitățile diferențiate ale comportamentului interior sau ale vieții mele afective. Încăpățînarea, mirarea, așa cum le pot simți acum, și-au căpătat specificitatea pe baza

Scanned with CamScanner

întregii mele experienţe de viaţă trecute. Astfel, afectele în general, aşa cum se manifestă ele la individul adult, iau fiinţă în dezvoltarea individului. Numai anumite afecte sau modalităţi ale comportamentului interior, rudimentare şi nediferenţiate, ar putea fi privite ca „originare", respectiv, ca putînd fi văzute în mine încă de la începutul dezvoltării mele. Ele trebuie socotite la fel de simple şi nediferenţiate ca şi, la început, viaţa mea psihică în general. Că, totuşi, şi aceste modalităţi rudimentare şi nediferenţiate ale excitaţiei interioare sau ale desfăşurării vieţii interioare includ în sine în mod natural impulsuri spre anumite mişcări, o demonstrează copilul. Dar copilul nu poate resimţi iniţial *decît* asemenea afecte *nediferenţiate*. Şi, prin urmare, din mişcările străine percepute, el nu poate selecta, respectiv, empatiza, *decît* asemenea afecte. Abia atunci cînd experienţa a *creat* în mine afecte mai diferenţiate, pot fi *asociate*, la perceperea mişcărilor străine şi la impulsurile imitative trezite astfel, asemenea afecte mai diferenţiate.

Aici se pune accentul pe faptul că anumite afecte nu sînt existente în mine „originar" şi că ele *s-au dezvoltat* abia în cursul experienţei. Dar, firește, trebuie să mergem mai departe. De orice fel ar fi afectele provocate într-un individ prin perceperea optică a fenomenelor motrice, fie afectele primitive, fie cele apărute în cursul experienţei ulterioare, oricum ele vor putea fi trezite în mine numai pe baza „*experienţei*" dinainte.

Nici un afect, nici un fel de mişcare lăuntrică nu apare din nimic. Orice afect necesită, chiar şi la *prima sa apariţie*, o cauză sau un conţinut. Bucuria apare ca bucurie *pentru ceva*. Ea este născută de ceva, fie acest ceva şi o stare corporală resimţită numai psihic. Tot aşa deprimarea, nemulţumirea are nevoie, încă de la prima sa apariţie, de o cauză sau de un conţinut. Iar acesta este întotdeauna o „experienţă". Şi abia atunci cînd un afect *s-a născut* o dată în acest

Scanned with CamScanner

mod, mai poate fi *trezit* fără ca motivul sau conținutul inițial al nașterii sale să apară din nou; de pildă, prin perceperea unei expresii sau a unei mișcări expresive străine, respectiv, prin impulsul existent în ea către o mișcare proprie corespunzătoare. Astfel, deci, și afectele *primitive* ale *experienței* își au originea numai într-o experiență *primitivă*. De asemenea, pentru ca *astfel* de afecte să fie „con-simțite interior" *(„innerlich mitgemacht" werden)* în perceperea unei mișcări străine, e nevoie de premisa anumitor trăiri sau experiențe care să fi dat naștere vreodată acestor afecte.

Precum se vede, așa se determină mai îndeaproape, în același timp, „conexiunea naturală" expusă mai sus între afecte sau modalitățile interioare de comportament, pe de o parte, și impulsurile motrice, pe de altă parte. Este vorba despre o conexiune a acestora din urmă nu cu afectele existente inițial, ci cu afectele care *apar*. Ea este structura naturală grație căreia afectele, *atunci cînd* se realizează, includ în ele nemijlocit anumite impulsuri motrice.

Iar acestor experiențe, care au dat naștere afectelor primitive, și experiențelor mai bogate, care au făcut să se dezvolte treptat afectele mai diferențiate, li se adaugă, în fine, experiența într-un sens nou, și anume, în sensul mai sus amintitei teorii empirice a înțelegerii mișcărilor expresive. Dar și acea teorie are un *drept relativ*. Totuși, atît comunicarea verbală, cît și acțiunea oamenilor ne servesc la cunoașterea interiorului lor. Iar în măsura în care observăm mișcările expresive care însoțesc acțiunile și comunicarea verbală, ceea ce anunță acestea se poate lega de acele mișcări expresive și, în cursul ulterior al experienței, acestea se pot asocia într-o unitate mai intimă. De aici trebuie să rezulte o îmbogățire și o perfecționare constant crescînde ale semnificației mișcărilor expresive.

În consecință, pentru a căpăta înțelegerea și, mai cu seamă, înțelegerea estetică a manifestărilor vieții omenești, trebuie să asociem instinctul

Scanned with CamScanner

mod, mai poate fi *trezit* fără ca motivul sau conținutul inițial al nașterii sale să apară din nou; de pildă, prin perceperea unei expresii sau a unei mișcări expresive străine, respectiv, prin impulsul existent în ea către o mișcare proprie corespunzătoare. Astfel, deci, și afectele *primitive* ale *experienței* își au originea numai într-o experiență *primitivă*. De asemenea, pentru ca *astfel* de afecte să fie „con-simțite interior" *(„innerlich mitgemacht" werden)* în perceperea unei mișcări străine, e nevoie de premisa anumitor trăiri sau experiențe care să fi dat naștere vreodată acestor afecte.

Precum se vede, așa se determină mai îndeaproape, în același timp, „conexiunea naturală" expusă mai sus între afecte sau modalitățile interioare de comportament, pe de o parte, și impulsurile motrice, pe de altă parte. Este vorba despre o conexiune a acestora din urmă nu cu afectele existente inițial, ci cu afectele care *apar*. Ea este structura naturală grație căreia afectele, *atunci cînd* se realizează, includ în ele nemijlocit anumite impulsuri motrice.

Iar acestor experiențe, care au dat naștere afectelor primitive, și experiențelor mai bogate, care au făcut să se dezvolte treptat afectele mai diferențiate, li se adaugă, în fine, experiența într-un sens nou, și anume, în sensul mai sus amintitei teorii empirice a înțelegerii mișcărilor expresive. Dar și acea teorie are un *drept relativ*. Totuși, atît comunicarea verbală, cît și acțiunea oamenilor ne servesc la cunoașterea interiorului lor. Iar în măsura în care observăm mișcările expresive care însoțesc acțiunile și comunicarea verbală, ceea ce anunță acestea se poate lega de acele mișcări expresive și, în cursul ulterior al experienței, acestea se pot asocia într-o unitate mai intimă. De aici trebuie să rezulte o îmbogățire și o perfecționare constant crescînde ale semnificației mișcărilor expresive.

În consecință, pentru a căpăta înțelegerea și, mai cu seamă, înțelegerea estetică a manifestărilor vieții omenești, trebuie să asociem instinctul

Scanned with CamScanner

și experiența, ceea ce este înnăscut și ceea ce este dobîndit. Trebuie să facem aceasta în mod analog cu ceea ce am făcut atunci cînd am vrut să înțelegem acțiunea omului. Și în manifestările vieții noastre practice natura a pus pe primul plan instinctul și a lăsat în sarcina experienței să întregească, să ușureze, să perfecționeze și chiar să intervină corijînd. Anumite conexiuni între impresiile noastre exterioare și propria noastră acțiune sau comportament sînt întemeiate pe o structură înnăscută a firii noastre, fără participarea noastră, și ele acționează fără ca noi să știm cum. Alte conexiuni au fost adăugate, cu același efect, de către experiență. Dar cele dintîi alcătuiesc întotdeauna fundamentul sigur.

Empatie simpatetică și negativă

Cuvîntul simpatie pare doar un alt termen pentru „empatie". El se comportă astfel, de fapt, atîta timp cît luăm empatia în sensul *pozitiv* în care a fost luată pînă aici, respectiv, ca participare lăuntrică liberă.

Dar acum trebuie să facem diferența, în mod explicit, între empatia pozitivă și cea *negativă*. Chiar și atunci cînd mă ofensează comportamentul interior al altuia, tot se petrece un fel de empatie; comportamentul mi-o impune. Există o tendință ca eu să-l resimt în mine; numai că, în același timp, eu mă împotrivesc lăuntric acelei tendințe. Aceasta este empatia negativă.

Ilustrez specificul acestei empatii negative anticipînd asupra unor chèstiuni pe care le voi trata mai tîrziu și demonstrînd cele spuse cu un domeniu al vorbirii și al înțelegerii vorbirii. Cineva emite o judecată căreia cunoașterea mea i se împotrivește. Acum această cunoaștere se actualizează. Ea reacționează împotriva judecății. Eu o neg pe aceasta. Dar și aceasta presupune ca eu să con-simt *(miterleben)* această judecată, respectiv, ca în mine să existe tendința de a judeca în același fel. Împotrivirea mea față de acea

Scanned with CamScanner

judecată, sau negarea de către mine a acesteia este o respingere a judecății impuse mie, în măsura în care a fost experimentată sau resimțită de mine însumi. Este o con-simțire intelectuală negativă sau o empatie intelectuală negativă.

Absolut același lucru e valabil pentru empatia negativă despre care este vorba acum. Văd, de pildă, cum am spus mai sus, un om cu o privire nu mîndră, ci arogantă. Eu resimt și *aroganța* care se află în privirea lui. Nu numai că-mi reprezint acest comportament interior sau această adecvare interioară, nu numai că o cunosc, ci ea mi se impune, pătrunde cu forța în simțirea mea. Dar eu reacționez lăuntric. Esența mea interioară se împotrivește; eu simt, în privirea arogantă, o negație vitală sau o reținere vitală interioară proprie, o negare a personalității mele. De aceea, și numai de aceea, aroganța mă poate ofensa. Sentimentul meu de neplăcere este bazat pe această empatie negativă. Ca și aici, la fel se petrec lucrurile ori de cîte ori mi se impune un comportament interior în contradicție cu propria mea esență. Empatia negativă este o empatie pozitivă negată, la fel cum judecata negativă este o judecată pozitivă negată.

Empatia pozitivă o definim acum și ca empatie simpatetică. Obiectul empatiei simpatetice este frumos, așa cum obiectul empatiei negative este urît. Și nu există nimic urît în lipsa acestei empatii negative, așa cum nu există nimic frumos în lipsa empatiei pozitive. Sentimentul frumosului este sentimentul activității vitale pozitive, pe care eu o resimt într-un obiect sensibil, este sentimentul obiectivat al autoafirmării sau al afirmării vieții; sentimentul urîtului este sentimentul obiectivat al negării mele, sau sentimentul resimțit și obiectivat al negării vieții.

Scanned with CamScanner

În sfîrșit, să asociem acestor noțiuni, noțiunea de *simbol* estetic; și, aici, să diferențiem „simbolul“ de „semn“. Un semn este acela care-mi spune că ceva, anume, desemnatul, este real. Așa, de pildă, fumul este semnul focului, adică el mă face să iau cunoștință de existența focului. În comparație cu semnul, cuvîntul „simbol“ spune, pe de o parte, mai mult, pe de altă parte, mai puțin. Numim simbol elementul perceput în care noi resimțim nemijlocit ceva anume, o tendință, o acțiune interioară și o adecvare interioară sau o modalitate de excitație interioară corespunzătoare, pe scurt, un mod al activității noastre vitale interioare. Pe de altă parte, nu ține de simbol conștiința că această acțiune interioară și această adecvare interioară există efectiv în elementul perceput.

Și vorbim în special despre un simbol *estetic* atunci cînd realitatea sau irealitatea acestei acțiuni interioare și acestei adecvări interioare în elementul perceput nu intră deloc în discuție.

Precum se vede, noțiunea de simbol estetic are același conținut cu cea de empatie estetică; nici pentru aceasta nu intră în discuție conștiința că în obiectul cu care eu empatizez există efectiv ceea ce este empatizat. În același timp, noțiunea de simbol estetic include empatia estetică pozitivă și negativă.

Scanned with CamScanner

Capitolul al patrulea

FORMELE STATICE ALE CORPULUI OMENESC

Mișcările expresive și formele statice

În cele de mai sus a fost vorba, în primul rînd, despre mișcările expresive. Iar exemplul de la care am plecat a fost ochiul care privește arogant. Acolo, „mișcarea" era, în fapt, o anumită formă vizibilă, în special acea mișcare expresivă a ochiului era o formă a mediului ambiant al ochiului; dar era una în care se exprima nemijlocit o excitație interioară, un moment afectiv.

La fel ca la mișcarea expresivă a aroganței, așa învățăm acum să înțelegem și celelalte, multiple, mișcări expresive ale ochiului Învățăm să le înțelegem estetic, ceea ce înseamnă că ajungem a le empatiza. Învățăm să înțelegem mișcările expresive sau gesturile mîndriei și ale descurajării, ale uimirii, ale spaimei, ale amabilității, ale mîniei, ale tristeții, și așa mai departe.

Ochiul are cea mai mare contribuție la gesturile vorbirii. Alături de el, gura. În măsură mai mică, celelalte părți ale corpului. După cum ceea ce ele exprimă ne place sau nu ne place, mișcările expresive însele sînt agreabile sau dezagreabile, adică frumoase sau urîte. Dar pentru noi este plăcut ceea ce exprimă formele în măsura în care empatia poate fi pozitivă; iar aceasta înseamnă: în măsura în care, prin ele, putem resimți în noi ceva pozitiv, o forță, o bogăție, o libertate sau o

Scanned with CamScanner

desăvîrşire completă a unuia dintre aceste elemente pozitive în fiinţa noastră. Ele sînt dezagreabile în măsura în care con-simţirea lor interioară semnifică pentru noi o negare a vieţii.

Astfel, frumuseţea — respectiv, urîţenia — devin inteligibile numai ca forme ce servesc nemijlocit la exprimarea unor modalităţi interioare de comportament. Dar nu spre aceasta a ţintit de fapt chestiunea supusă la început acestor reflecţii. Ea se referea, în general, la felul în care se explică frumuseţea formelor corpului omenesc. Iar problema principală era aceea a formelor statice, adică a formelor aşa cum sînt ele, făcînd abstracţie de orice excitaţie interioară existentă.

Astfel, o dată cu impresia frumuseţii şi urîţeniei mişcărilor expresive, s-a produs şi impresia frumuseţii şi urîţeniei formelor *statice*. Noi nu vorbim numai despre un gest de amabilitate, despre un ochi şi despre o gură care, pe baza unei excitaţii interioare, zîmbesc sau privesc amabil; există şi feţe care, în forma lor statică, poartă în sine caracterul amabilităţii. Există, la fel, feţe cu un caracter persistent de trufie; feţe în care, abstracţie făcînd de orice afect al mîndriei, există mîndrie, feţe care, abstracţie făcînd de orice sentiment al uimirii, privesc lumea cu uimire, şi aşa mai departe.

Dar nu există vreo îndoială asupra a ceea ce înseamnă asta. Imaginea statică a unor asemenea feţe se apropie de forma pe care vedem că o capătă, în general, feţele atunci cînd exprimă afectul amabilităţii, al mîndriei, al încăpăţînării, al uimirii etc. Dar, astfel, impresia pe care ele o produc se apropie de impresia gesturilor. Şi cu cît gestul este în mod mai decis — pe baza impresiei unui comportament interior specific articulat — agreabil sau dezagreabil, atrăgător sau respingător, cu atît mai valabile sînt acestea şi pentru imaginile statice corespunzătoare ale feţei.

Dar să analizăm mai departe: în imaginea ei statică, nici o faţă nu poate să nu-şi apropie în mai mare sau mai mică măsură un gest ori altul, sau — dacă diferitele gesturi sînt înrudite — o

Scanned with CamScanner

nuanță ori alta a gestului. Atunci, ea trebuie să participe, în măsură corespunzătoare, la sensul gestului, adică la impresia legată de sens a unui comportament interior.

Se poate întîmpla însă ca o față, în imaginea ei statică, să reprezinte *rezultanta* tuturor gesturilor posibile, care se anulează parțial reciproc, dar care au în același timp ceva comun. Atunci fața exprimă ceea ce este comun atitudinilor interioare respective. Să presupunem mai ales că o față își apropie în același grad toate gesturile posibile care au o expresie pozitivă, adică în care ne putem empatiza. În acest caz, o astfel de față este frumoasă, dar de o frumusețe plată, fără un caracter determinat, de o frumusețe medie. O asemenea față o vom numi o față „*regulată*".

La fel se poate, de asemenea, ca o față să nu fie frumoasă, fără ca acestei lipse de frumusețe să-i putem da un nume determinat. Nu se află în ea nici perfidie, nici aroganță, nici stupiditate etc., ci cîte ceva din toate acestea. În ea se găsește elementul comun al acestora. Și tocmai aceasta este lipsa de frumusețe.

Dar nu numai ochiul și gura, ci și celelalte părți ale corpului sînt capabile de limbaj gestual. Și, în definitiv, cum s-a spus, orice mișcare este întrucîtva o mișcare expresivă. Din toate acestea rezultă posibilități de empatie cu formele corpului omenesc.

Empatia „posibilităților motrice"

Dar pentru înțelegerea semnificației estetice a corpului omenesc nu e suficientă invocarea mișcărilor expresive. Chiar și acolo unde acestea lipsesc, se produce o impresie estetică a formelor.

Vom înțelege cum este posibil acest lucru, dacă extindem ipoteza de mai sus privind asocierea instinctivă a impulsurilor motrice cu perceperea optică a formelor corporale. Asemenea percepții trezesc nu numai impulsuri spre mișcări

Scanned with CamScanner

prin care formele percepute sînt chemate în mod firesc la *existență*, ci ele trezesc, în general spus, impulsul spre mișcări sau modalități ale atitudinii corporale care se află în raporturi obiective sau biologice cu formele percepute optic. Aceasta înseamnă mai ales că formele percepute optic trezesc și impulsuri spre asemenea mișcări sau modalități ale atitudinii cărora ele le *servesc*, sau pentru care ele apar în mod cert; și ele trezesc astfel, în același timp, adecvarea interioară corespunzătoare.

De aici rezultă un alt fel de expresie sau de empatie. Formele exprimă *posibilități* motrice. Noi simțim asemenea posibilități în ele. Dar aici trebuie observat: și posibilitățile motrice sînt pentru mine tendințe ale mișcării; ele sînt doar resimțibile ca atare.

Dar aici trebuie operată o dublă distincție. Mișcările despre care e vorba aici sînt, pe de o parte, tot mișcări expresive, în sens propriu sau restrîns. Ele servesc expresiei mimice. Ele sînt mișcări care servesc altor scopuri practice sau scopuri vitale.

Dar aici trebuie adăugată mai departe o dublă constatare. În primul rînd: formele vizibile includ în sine impulsuri nu numai spre mișcări într-o anumită direcție, sau spre mișcări care se îndreaptă către un anumit țel, ci și spre mișcări, într-un fel, de renunțare, spre mișcări energice sau mai puțin energice, lesnicioase și libere, sau reținute; ele includ în sine nu numai impulsul spre *mișcări*, ci și pe acela spre renunțare, spre frînarea mișcărilor. Ele nu numai că *reclamă* mișcările, ci le și *interzic*

În al doilea rînd: în perceperea formelor rezidă nu numai impulsul spre mișcări singulare, ci și spre combinații ale acestora. Există aici impulsuri spre modalități de continuare sau de trecere de la o mișcare la alta, sau de la o mișcare parțială la alta.

Exemple pentru cele spuse sînt următoarele: de pildă, o gură pare adecvată, datorită forme sale vizibile, în special pentru clefăit, plescăit,

Scanned with CamScanner

sorbit, iar forma maxilarului inferior — pentru mestecat viguros. Eu simt nemijlocit, în forma vizibilă, această clefăire, plescăire, respectiv, această mestecare viguroasă; adică, în percepe-rea optică există pentru mine un impuls spre asemenea mișcări. Și, totodată, există pentru mine în această formă atitudinea interioară din care provin asemenea mișcări. Astfel, forma devine pentru mine sensibilă, materială; și, în același timp, în măsura în care, în acest fel, ceea ce este pozitiv, agreabil, este reprimat sau negat, ceea ce *poate* exista, pentru mine, în acea gură sau în jurul ei, este josnic sau trivial.

Sau văd un umăr lăsat. El este, dacă e prea lăsat, dezagreabil, fiindcă oferă imaginea a ceva delăsat și neglijat, deci, a slăbiciunii. Pe de altă parte, umărul care coboară îmi poate lăsa și impresia unui joc liber al mușchilor gîtului și a posibilității ridicării și mișcării libere a capului, iar prin aceasta, totodată, impresia atitudinii sau a caracterului interior din care se nasc de obicei, în chip firesc, asemenea ridicări și mișcări libere ale capului.

Pe lîngă ochi și gură, mîna este îndeosebi un organ al expresiei mimice multiplu nuanțate. Ea este, totodată, în mod special, un organ al mișcărilor cu scop practic. Ea este una sau alta, mai mult sau mai puțin în funcție de alcătuirea ei. Prin configurația ei, prin forma întregului și a părților, prin divizarea și relația degetelor, ea este mai înclinată fie spre apucări energice, spre munci materiale aspre, fie spre jocul ușor, spre lucrări de finețe, spre atingeri nuanțate. În funcție de asta, prin alcătuirea ei, mîna devine expresia unei personalități structurate corespunzător.

La fel, formele celorlalte părți ale corpului sînt pentru noi expresia unor posibilități motrice, sau, în general spus, a unor posibile funcțiuni vitale. Anumitor forme li se asociază nemijlocit reprezentarea forței, a sănătății, a ușurinței de mișcare, a elasticității. Altor forme li se asociază reprezentarea debilității sau a degenerării, a lipsei de suplețe, a stîngăciei, și așa mai departe.

Scanned with CamScanner

Aici se lămureşte limpede: lipsa de supleţe sau stîngăcia este o modalitate a mişcării sau a progresiei de la o mişcare la alta. Este o mişcare frînată, îngreunată, constrînsă. Iar mie poate să-mi apară stîngace sau lipsită de supleţe o parte a corpului atunci cînd în perceperea acesteia sînt incluse astfel de modalităţi ale mişcării.

Şi aici trebuie adăugat: eu nu numai că îmi reprezint aceste mişcări, dar simt şi imboldul către ele. În corpul perceput mă simt solicitat la mişcări şi, în aceste mişcări, frînat, reţinut, lipsit de libertate.

La orice asemenea empatie colaborează din nou instinctul şi experienţa. Dar în această conexiune se impune în mod net mai cu seamă semnificaţia momentului *instinctiv*.

Să ne gîndim, de pildă, la empatia noastră în formele spatelui. Totuşi, noi n-am văzut niciodată forma propriului nostru spate. Iar atunci cînd vedem un spate străin, nu percepem nimic din ceea ce înseamnă pentru celălalt imaginea acestui spate. Nu se poate spune nici că abia prin observarea acţiunilor înlesnite de o asemenea alcătuire a spatelui noi am fi ajuns la înţelegerea semnificaţiei lor, şi nici că am fi dobîndit, din chiar comunicarea celuilalt, cunoaşterea a ceea ce el, mulţumită alcătuirii spatelui său, ar fi capabil să realizeze şi a felului în care se simte el în formele acestuia. Totuşi, noi înţelegem această alcătuire; o înţelegem nemijlocit şi fără asemenea căi intermediare. Simţim nemijlocit posibilităţile motrice pe care le include. Iar aceasta înseamnă, şi aici, că în noi există impulsuri sensibile spre realizarea unor asemenea mişcări. Noi îndeplinim, în gînd, jocul mişcărilor, şi avem sentimentul corespunzător al forţei şi al slăbiciunii, al elasticităţii sau al stîngăciei, al fineţii sau al asprimii activităţilor vitale asociate formelor văzute. Realizăm şi aici un fel de imitaţie instinctivă, interioară, cîteodată poate şi exterioară; mai bine zis, realizăm şi aici o empatie instinctivă.

Scanned with CamScanner

Alte posibilități ale empatiei. Empatie și instinct sexual

Impulsurile motrice instinctive, pe care le presupunem aici, sînt însă numai *impulsuri motrice* în sens restrîns, respectiv, impulsuri din a căror acțiune rezultă sau ar putea rezulta mișcări *corporale*.

Dar există și forme în cazul cărora asemenea impulsuri motrice nu mai au nici o importanță. Mă gîndesc, de pildă, la formele părții superioare a corpului feminin, adică la acele forme care sînt în mod specific proprii părții superioare a corpului feminin. Aici, evident, nu funcționează deloc teoria imitației. Nici un fel de inervații motorii nu creează sau nu modifică aceste forme. Iar mie, bărbat, aceste forme îmi sînt străine. Îmi este imposibil să resimt în mine însumi procesele care se desfășoară în aceste forme. Așadar, eu nu le pot „reface" în mine însumi.

Nu mai puțin, nu funcționează aici nici acea clarificare provenită din experiență. Evident, aici poate fi luată în considerație o singură modalitate a acesteia. Este vorba despre aceea pe care o voi folosi apoi și în alte cazuri. Formele în chestiune, s-ar putea spune, aparțin corpului feminin; ele sînt o parte a acestui întreg viu și, astfel, participă la viața lui. Ele sînt, empiric, purtătoare ale vieții globale a corpului feminin. Și de aceea ele sînt, atîta timp cît acest fapt este agreabil, frumoase.

Dar la aceasta se poate aduce o dublă obiecție. În primul rînd, că ocazia observării acestor forme feminine și a perceperii apartenenței lor la întregul corpului se oferă prea rar. În al doilea rînd, că formele în chestiune nu sînt frumoase, totuși, în toate *împrejurările*, ci, la fel de bine, pot fi și urîte. Și este absolut neîndoielnic că formele frumoase, de regulă, nu sînt acelea care ies în evidență. Cu atît mai mult, așadar, formele urîte trebuie să fi apărut ca aparținînd întregului corp, pentru ca apoi să pară frumoase.

Scanned with CamScanner

S-ar putea crede că aici e ușor de găsit altă cale. Este invocat instinctul sexual. Implicarea acestuia în estetică pare să fi devenit acum o chestiune la modă. Este o modă care aparține întregului nostru decadentism etic — și, prin urmare, și estetic — actual. Folosesc aici ocazia de a spune, opunîndu-mă acestei mode, că sexualul și esteticul nu au nimic a face unul cu altul, nici într-o cît de mică măsură. Aceia care utilizează sexualul în explicarea sentimentului estetic știu tot atît de puțin despre sensul frumuseții și despre contemplarea estetică precum aceia care avertizează asupra pericolului „nudității" în artă deoarece se tem și de primejdia nudității inocente pentru moralitate; în primul rînd pentru moralitatea proprie, apoi și pentru a altora, întrucît le atribuie celorlalți propria lor barbarie.

În realitate, formele în chestiune, la fel ca toate formele, își datorează frumusețea empatiei. Iar aceasta, adică empatia, nu are nimic comun cu instinctul sexual. Pentru acesta din urmă, formele specifice ale celuilalt sex sînt obiectul unei posibile relații efective. Problema este ce semnifică formele nu pentru individul căruia ele îi aparțin, ci pentru mine, care mă situez vis-à-vis de acest individ ca un individ diferit, și mai cu seamă ca unul aparținînd celuilalt sex. Din contră, problema empatiei este ce înseamnă formele pentru *purtătorul* lor, cum se simte el în ele, firește, însă, nu în funcție de explicațiile rațiunii mele, ci în funcție de propriul meu sentiment. Sau, ceea ce înseamnă același lucru, cum mă simt eu, respectiv, ce viață trăiesc eu atunci cînd mă identific cu individul perceput, cînd, contemplînd, rămîn și mă dizolv în el și în formele corpului său, atunci cînd eul meu, opus lui, și mai ales eul meu sexualicește diferențiat rămîne cu totul și cu totul în afara chestiunii.

Pe scurt, în contemplarea estetică a corpului omenesc, atîta timp cît diferența dintre bărbat și femeie este de ordin strict sexual, așadar, nu e o deosebire de caracter sau temperament, eu nu sînt în mod absolut nici bărbat, nici femeie.

Scanned with CamScanner

Sînt tot atît de puțin acest individ diferențiat sexual, pe cît de puțin sînt, în contemplarea estetică a unui peisaj, țăran, ori în contemplarea estetică a unui copac — tăietor de lemne sau dulgher. De aceea, așadar, și contemplarea estetică a formelor feminine este sau poate să fie același lucru pentru femeie ca și pentru bărbat, și invers.

Aceasta nu rezidă numai în sensul empatiei estetice, ci o spune și experiența aceluia care a contemplat estetic măcar o dată formele corpului omenesc. Eu simt în formele feminine frumoase o viață specific viguroasă, sănătoasă, neastîmpărată, înfloritoare; am un sentiment de satisfacție corporală, care nu e localizat altundeva decît în formele percepute; un sentiment de satisfacție cum nu pot să am în mod obișnuit, adică pe care nu pot să-l am ca bărbat, care îmi este accesibil doar în actul contemplării estetice; o îmbogățire a sentimentului meu vital, trecînd dincolo de eul meu real.

Și-mi este lămurit și clar că sentimentul frumuseții pe care-l încerc este indisolubil legat de contemplare. În contemplarea estetică a unor astfel de forme, mă aflu răzbind dincolo de forme și privind înăuntrul unei vieți diferite, și, prin aceasta, aflu crescînd în mine un sentiment de fericire pe care altfel nu l-aș cunoaște. Caracterizam adineauri acest sentiment ca sentiment de satisfacție corporală; prin asta nu se înțelege un sentiment pe care-l simte corpul, ci un sentiment specific al sinelui și al vieții, asemănător cu acela pe care de obicei îl capăt din desfășurarea vieții mele corporale și pe care, de aceea, îl raportez la corpul meu și la viața mea corporală, sau îl asociez acestora.

De altfel, acest sentiment are loc acolo unde are loc orice sentiment, anume, în suflet, și își are motivul imediat, ca orice sentiment, într-un eveniment *psihic*. Orice sentiment este, în general, o expresie a conștiinței sau un fenomen ce însoțește o modalitate de desfășurarare a vieții psihice. Așadar, cursul vieții mele psihice este deter-

Scanned with CamScanner

minat de forma percepută, prin faptul că eu o contemplu și, contemplînd-o, mă consacru ei. Ea dă acestui curs psihic al vieții impulsuri, îi creează o ritmică specială. Pe aceasta o resimt eu în acele forme; cu aceasta empatizez. Am spus mai sus în mod mai special că eu empatizez în formele în chestiune forță, sănătate, viață neastîmpărată, înfloritoare. Prin aceasta, am înțeles forța și sănătatea *sensibile*, viața *sensibilă*. Iar de simțit, nu pot simți decît ceea ce este psihic. Adecvările corporale, tipurile „ritmicii" vieții corporale sînt sensibile pentru mine numai în măsura în care devin psihice sau determină cursul vieții psihice, împrumută existenței mele psihice forță, vioiciune, bogăție, libertate.

Despre cum arată aceste impulsuri, abstracție făcînd de sentimentul meu, nu știu nimic. Eu le am numai în sentiment; dar în orice caz ele sînt de alt tip decît cele pe care le resimt atunci cînd ies din contemplarea estetică, cînd încetez să rămîn, contemplînd, înăuntrul formelor, și cînd, în schimb, mă opun formelor percepute ca cineva altfel structurat din punct de vedere sexual; pe scurt, sînt diferite de imboldurile în care există instinctul sexual.

Mai trebuie adăugat: *eu* simt acea ritmică specială a cursului vieții sufletești în formele percepute. Dacă și purtătorul formelor însele simte ceva asemănător, asta nu are importanță.

Starea de fapt caracterizată aici este însă pentru noi relativ nouă. Rezidă în ea o nouă extindere a principiului care ne explică frumusețea formelor umane. Formele percepute optic, vedem acum, trezesc în noi nu numai impulsuri spre imitație, adică spre acele mișcări prin care se vor produce pentru altul tocmai aceste imagini optice. De asemenea, ele nu trezesc nici simple impulsuri spre mișcări cărora le *servesc* formele percepute, ci ele creează, în general, impulsuri psihice, imbolduri pentru o modalitate a fenomenului psihic și a desfășurării vieții psihice. Acele *impulsuri motrice* erau impulsuri a căror acțiune se îndrepta dinspre psihic spre un anumit feno-

Scanned with CamScanner

men corporal singular. Ele erau, *totodată*, în mod *mediat*, impulsuri spre un tip de adecvare interioară sau spre o modalitate interioară de comportament; anume, spre aceea din care reies firesc asemenea impulsuri și cu care ele constituie un întreg psihic. Acum vedem că impulsurile originare din percepția optică a formelor corporale pot fi și nemijlocit impulsuri spre o astfel de modalitate interioară de comportament sau de desfășurare a vieții psihice.

În măsura în care statuăm aceste ultime impulsuri, ne-am îndepărtat complet, cum s-a și spus, de noțiunea de imitație, pe care ne-am îngăduit-o, o vreme, mai sus. În contemplarea formelor feminine eu nu mai imit absolut nimic. Eu nu repet o acțiune pe care o găsesc, ci — din contemplarea formelor, și numai din ea — se naște spontan o modalitate de activitate vitală care apare legată de forme. Nicăieri altundeva noțiunea de empatie nu poate fi explicată prin contrast cu imitația atît de limpede ca în acest caz.

Și, de asemenea, am lăsat deoparte și experiența. Apartenența empirică a anumitor forme la corpul feminin ar trebui, spuneam, mai degrabă să facă formele urîte să-mi apară frumoase.

Desăvîrșirea empatiei prin experiență

Prin aceasta, nu s-a exclus, totuși, posibilitatea ca, în alte cazuri, experiența, și anume, în sensul *omogenizării* empirice, să aibă importanța ei. De pildă, urechea omului este în sine, pentru mine, un oarecare lucru neînsuflețit. Ea nu numai că nu este capabilă de vreo mișcare, dar eu nu capăt, contemplînd-o, sentimentul unei vieți proprii, care să pulseze specific în ea. Dar urechea aparține corpului și, mai ales, întregului feței. Și să presupunem acum că eu descopăr o anumită formă și mărime ale urechii, în general, legate de o față care, altminteri, adică grație mai ales structurii ochiului și a gurii, îmi comunică ceva agreabil.

Scanned with CamScanner

Atunci, această anumită formă și mărime ale urechii îmi comunică și ele ceva în acest sens. La fel, forma și mărimea urechii vor căpăta pentru mine un caracter dezagreabil sau îmi vor înfățișa urîte, dacă le întîlnesc la fețe care, altminteri, au un caracter dezagreabil. De pildă, există fețe ale unor oameni inferiori sau ale unor delincvenți, înzestrate cu urechi clăpăuge; atunci această ureche devine aceea a unui om inferior sau a unui delincvent. Astfel, ea este caracterizată chiar din punct de vedere estetic.

Acestora le adaug imediat alte exemple referitoare la aprecierea estetică a formelor corporale, exemple din care influența experienței, în sensul arătat mai sus, va reieși cu deplină claritate. Anumite trăsături, anumite structuri, de pildă, ale ochiului sau ale nasului, de asemenea, anumite forme și raporturi între dimensiunile părților trunchiului și ale membrelor, ne sînt cunoscute ca specific infantile. Odată ce au căpătat această pecete, ele o păstrează și atunci cînd o întîlnim la adult. La fel se petrec lucrurile atunci cînd trăsăturile feminine sînt alcătuite bărbătește sau cele masculine, femeiește. În ambele cazuri, noi transferăm cu necesitate interioară particularitățile cunoscute de noi ale structurii infantile, respectiv, feminine, asupra adultului, respectiv a bărbatului. Numai că ceea ce se transferă apare — deoarece, în raport cu obiectul asupra căruia se efectuează transferul, acest ceva este străin sau se opune empiric caracterului de ansamblu al respectivului obiect — nu infantil sau feminin, ci pueril sau efeminat. Precum se vede, experiența acționează aici la fel ca în cazul precedent.

În mod analog, în fine, putem resimți asemănarea unei imagini umane cu una animală drept animalică, așadar, drept contrazicînd ceea ce pretindem noi de la un om. Și aceasta presupune ca noi să fi cunoscut și înțeles formele animale drept animalice, adică drept expresie a structurii animale.

În sfîrșit, și experiențele mecanice generale privind relativitatea forței și capacității de efort a părților corpului pot determina, prin dimensiu-

Scanned with CamScanner

nile și forma lor, impresia noastră despre corpul omenesc.

Dar aici reamintesc remarca făcută încă la începutul acestei analize a frumuseții aspectului sensibil al omului: este vorba, în legătură cu aceasta, despre condițiile *specifice* ale frumuseții acestuia. Corpul omenesc e considerat ca obiect al naturii și, ca atare, se supune, totodată, condițiilor generale ale frumuseții obiectelor din natură.

Dar în ce măsură pot fi luate în considerație aceste condiții *alături* de mai sus desemnatele condiții specifice ale frumuseții corpului omenesc, va reieși din considerațiile din următorul capitol, care se referă tocmai la condițiile frumuseții obiectelor din natură în general.

Unitatea corpului

Condițiile specifice ale impresiei de frumusețe și, totodată, de urîțenie, pe care ne-o produc formele omului, par a fi fost epuizate în cele de mai sus. Așa și este, de fapt , în ceea ce privește formele singulare. Dar, astfel, devine evident și ce completare mai e necesară acum.

Frumusețea corpului omenesc nu este o sumă a tot felul de frumuseți, ci este o frumusețe unică. Nu numai părțile sînt frumoase, ci și întregul, ca întreg, dobîndește frumusețe. Mai mult, părțile își însușesc frumusețea numai în întreg, sau ca părți ale întregului. Noi am văzut deja că aceleași părți ce pot fi urîte într-un întreg ar putea fi frumoase într-un alt întreg. Orice parte este ceea ce este și are importanță în raport cu întregul. Chiar dacă presupunem că o parte ne este dată *doar în ea însăși*, că este, de pildă, reprezentată artistic doar în ea însăși, și atunci noi o cunoaștem și o contemplăm totuși ca parte a întregului. Omul este, tocmai, un individ, și toate modalitățile activității sale sînt modalități ale activității acestei unități absolute, pe care noi o desemnăm prin cuvîntul „individ".

Scanned with CamScanner

Şi de asta depinde dacă activităţile vitale care se prezintă prin aspectul exterior al unui om sînt astfel structurate încît să poată apărea adecvate, în mod firesc şi fără contradicţii interne, unuia şi aceluiaşi individ. Numai atunci întregul şi singularul, în locul său din întreg, sînt frumoase.

Cum trebuie să fie alcătuite însă aceste activităţi vitale, în acest caz, aceasta ne-o spune experienţa şi, la urma urmei, experienţa asupra noastră însene. Ea ne spune cum se corelează logic în sine activităţile vitale umane şi cum se acordă în sine fără contradicţii. Din atare experienţă izvorăşte pentru noi frumuseţea întregului şi, abia prin aceasta, frumuseţea părţilor aspectului exterior al omului. Acest aspect este frumos atunci cînd toate modalităţile activităţii vitale care, pentru contemplarea mea, există în acesta, se îmbină nemijlocit în mod inteligibil într-un întreg necontradictoriu în sine, aşadar într-un sistem al activităţilor vitale libere din punct de vedere interior, prin urmare, atunci cînd eu, ca personalitate liberă lăuntric, pot resimţi empatetic acest întreg.

Experienţe validante

Opinia expusă mai sus este în sine însăşi clară şi lămuritoare. Anumite observaţii speciale, însă, servesc la încă o confirmare expresă. Mişcările expresive au fost punctul nostru de plecare. Ele sînt mijlocul specific de exprimare a sufletescului sau spiritualului, pe scurt, a interiorităţii umane. Asta empatizăm noi în ele. Bogăţia şi nuanţarea lor multiplă permite, în acelaşi timp, o empatie corespunzătoare, bogată şi fin nuanţată. Prin urmare, la impresia de frumuseţe a aspectului uman trebuie să contribuie, în primul rînd, acele părţi care ne interesează în mod special ca purtătoare de mişcări expresive. Dar, cum s-a spus, acestea sînt ochiul şi gura, şi zonele înconjurătoare respective.

Scanned with CamScanner

De fapt, impresia frumuseţii unui om este determinată cel mai mult şi cel mai nemijlocit de aceste zone. La fel, şi urîţenia ne apare în aceste zone, în primul rînd şi în cel mai direct mod, ca urîţenie. Că aici domină ochiul şi zona din jurul lui, ne-o poate reaminti faptul că noi desemnăm întregul ca „faţă" *(Gesicht)*, numit aşa, deci, după organul vederii *(Gesichtsorgan)*.

Iar ochiul şi gura, cu zona lor înconjurătoare, sînt, în acelaşi timp, capabile de cele mai variate şi mai fin *nuanţate* mişcări expresive. Micilor diferenţe dintre mişcările lor le corespund mari contraste în afectele sau în momentele afective care se exprimă prin aceste mişcări. Prin urmare, sînt suficiente aici cele mai neînsemnate deosebiri de formă pentru ca impresia de frumuseţe să fie nimicită sau să se transforme în contrariul ei. O deplasare aproape imperceptibilă poate da naştere unei impresii semnificative din punct de vedere estetic, sau o poate nimici. Dimpotrivă, aspectul formelor mari ale corpului poate deveni sensibil diferit fără ca, prin aceasta, semnificaţia estetică să se schimbe considerabil sau să se transforme chiar în contrariul ei.

În acelaşi timp, din contribuţia pe care o are *experienţa* la empatie poate fi înţeleasă *evoluţia* sentimentului frumuseţii. Un copil poate, desigur, să se simtă atras sau respins de aspectul exterior al unui om, dar sentimentul mai diferenţiat al frumuseţii trebuie să fie *dobîndit* de noi. Nu mai puţin, din această contribuţie a experienţei se poate înţelege că sentimentul nostru pentru un tip sau altul de frumuseţe depinde de aceea dintre modalităţile de activitate umană pe care am învăţat s-o respectăm şi s-o apreciem în mod special.

Scanned with CamScanner

Capitolul al cincilea

TRECEREA LA EMPATIA CU NATURA

Valoarea estetică

În general spus, sentimentul frumuseții este un sentiment vital. El este sentimentul plăcerii față de forța, plenitudinea, acordul interior sau libertatea posibilităților vitale sau ale activităților vitale; sau este sentimentul de plăcere față de trăirea plenară a vieții. Sentimentul urîțeniei este sentimentul neplăcerii față de sărăcia, debilitatea, contradicția interioară, fricțiunile, dezacordul activităților vitale sau ale posibilităților vitale; sau este sentimentul neplăcerii față de trăirea obstaculată ori dificilă a vieții. Această viață și trăire plenară sînt o viață și o trăire plenară ale personalității, ale individului *psihic*. Și sentimentul de satisfacție corporală despre care a fost vorba mai sus, după cum s-a accentuat, este sentimentul unei modalități de desfășurare a vieții psihice. Forța trupească, sănătatea, viața corporală clocotitoare pot fi resimțite de noi numai în măsura în care condiționează sau semnifică forță, sănătate, libertate sporite ale desfășurării vieții psihice.

Precum se vede, fac din nou aici deosebirea între viață *(Leben)* și trăirea plenară *(Sichausleben)*. Viața este activitate sau posibilitatea unei activități; ea este existența și activizarea forțelor vitale, bogăția lor, funcționarea lor vigu-

Scanned with CamScanner

roasă și omogenă. Trăirea plenară este realizarea lucrurilor către care ţinteşte individul, succesul, satisfacerea nevoilor şi năzuinţelor sale prin ceea ce *i se întîmplă* sau îi devine *parte integrantă*. Este bucurarea de sine *(Sichgeniessen)*. Acest fapt este agreabil şi e un temei al sentimentului frumuseţii atîta timp cît în el nu se manifestă slăbiciune, degenerare, obtuzitate, ci forţă, bogăţie, libertatea personalităţii, sănătate interioară.

În loc de frumuseţe şi urîţenie pot spune valoare estetică pozitivă şi negativă.

Despre sentimentul valorii opinam, la începutul primei secţiuni, că nu este nicidecum un sentiment de plăcere; situaţia comică poate fi plăcută, dar ea nu are o valoare corespunzătoare înălţimii plăcerii.

Să determinăm însă acum mai precis „valoarea estetică". În primul rînd, valoarea în general. Există două feluri de valori: valori umane şi valori pentru oameni. Primele sînt valori în ele însele, sau „valori intrinsece", celelalte sînt valori relative sau „valori de efect" *(Wirkungswerte)*. Valoros în sine este omul, adică ceea ce este pozitiv în el, ceea ce aduce la existenţa umană o contribuţie pozitivă. Şi valoroasă în sine este, în acelaşi timp, tocmai, orice trăire plenară a unui atare element pozitiv. Cu un cuvînt, valoroasă în sine este viaţa şi orice activitate vitală pozitivă. Această din urmă determinare nu este mai amplă decît prima, în care noi cunoaştem nemijlocit viaţa numai ca omenească, iar orice viaţă care ni se înfăţişează este înţeleasă de noi prin omenesc.

Purtător al unei „valori de efect" este ceea ce favorizează viaţa şi posibilităţile vitale, adică ceea ce este apt a intensifica elementul pozitiv din om sau din ceva exterior omului, dar asemănător cu el, apt a servi liberei trăiri plenare a unui astfel de element.

Nonvaloare este, dimpotrivă, orice negare a unei vieţi sau a unei posibilităţi vitale şi tot ceea ce serveşte unei atari negaţii.

O valoare de primul tip este valoarea *estetică*; ea este valoare în sine. De altfel, particularitatea

Scanned with CamScanner

valorii estetice constă în aceea că ea se naşte şi există pentru mine numai în contemplarea estetică.

Despre acest înţeles al „valorii estetice" avem o conştiinţă nemijlocită. Noi resimţim faptul că această valoare nu se fixează de raţional, ci se consumă în omenesc, în viaţa sau în trăirea plenară — subiacente. Spuneam despre formele corpului feminin: atunci cînd primim impresia frumuseţii lor, noi privim, ca să zic aşa, prin şi dincolo de forme, o viaţă; şi noi ştim că facem aceasta. De asemenea, cînd un ochi ne pare frumos, noi vedem, practic, dincolo de formele şi culorile ochiului, ceea ce ni se exprimă prin ele. Nu ne oprim la forme, la liniile izolate, la suprafeţe, la curburile liniilor şi suprafeţelor, şi nici la culori. Nu căutăm să dobîndim din acestea o imagine cît mai sigură, ci ţintim interior de aici spre altceva, spre ceva de dincolo de ele; şi noi ştim că facem aceasta.

Acestora pare a li se adăuga încă o caracteritică a sentimentului estetic. În frumos, noi înşine ne simţim excitaţi într-o anumită *profunzime*, ne simţim absorbiţi mai mult sau mai puţin în *întregul* sau în fiinţa noastră totală în frumos. Dar faptul acesta este doar cealaltă latură a aceluiaşi lucru, şi anume, a empatiei; propria personalitate pe care o simţim absorbită în frumos este tocmai aceea pe care noi o găsim în el, dincolo de elementul perceput nemijlocit.

Prin momentul „profunzimii" aici desemnat, sentimentul estetic al valorii se deosebeşte fundamental de acel sentiment al plăcerii faţă de situaţia comică. Dar, la fel de bine, şi de acel pur sentiment de plăcere senzorială, cum ar fi sentimentul plăcerii faţă de gustul dulce, faţă de o înfiorare plăcută a pielii, faţă de temperatura agreabilă a unui obiect pe care-l atingem. Aici nu există nimic interior, nici o profunzime în care să mă simt absorbit; gustul, înfiorarea, gradul de temperatură *este* doar ceea ce eu *percep*. Le am pe toate dacă am conţinutul senzaţiei. În afara

Scanned with CamScanner

acestuia nu „zace" încă ceva „înăuntru", așa cum „zace" ceva în tot ce este frumos.

Iar de acel „agreabil" cu mă simt afectat în mod corespunzător. Cum el are numai o latură exterioară, numai suprafață, mă impresionează numai în latura mea exterioară, ca să zic așa, la suprafața ființei mele. Eu nu resimt, ca la ceea ce este valoros din punct de vedere estetic, pornirea de a merge din ce în ce mai adînc, pentru a epuiza pe deplin conținutul, mai adînc în mine însumi și, prin aceasta, mai adînc în obiect. Totul se mărginește la faptul că „suprafețele" se ating.

Ceea ce la obiectul estetic, la „frumos", „zace" în datul sensibil, numai aceasta face „*valoarea*" obiectului estetic. Fundamentul valorii estetice a unui dat sensibil este, întotdeauna, ceva „care zace înăuntru", ceva interior. Iar acest ceva interior sînt tot eu. Conștiința valorii estetice este întotdeauna conștiința unei profunzimi în obiect și în mine, a cărei valoare eu o savurez, adică mă savurez pe mine însumi în ea.

Asemenea profunzime, și pornirea corespunzătoare simțită de mine de a merge mai adînc în obiect și în mine, absorbirea mea în obiect — iată ce caracterizează sentimentul frumuseții, întotdeauna și pretutindeni. Nu există nici un sentiment al frumuseții, care să fie de aceeași natură cu sentimentul plăcerii senzoriale față de gustul plăcut.

Dar acestei particularități a trăirii sentimentului, acestei modalități identice în cazul oricărui sentiment al frumosului, așa cum îl resimt eu, trebuie să-i corespundă întotdeauna și o situație obiectivă identică. Este imposibil ca sentimentul frumuseții, identic în sine, să provină o dată — de pildă, la corpul omenesc — dintr-o asemenea „empatie" a mea în frumos, dintr-o asemenea regăsire a personalității mele sau a unei laturi a acesteia în frumos, iar altă dată existența sa să-și aibă fundamentul într-un element perceput, care să-mi apară numai drept acest perceput sau să mi se întîmple nemijlocit, fără participarea acelui element al personalității. De asemenea, nici

Scanned with CamScanner

cuvîntul „frumusețe“ nu poate fi atît de fundamental diferit încît să desemneze o dată ceva plin de un asemenea conținut al personalității, iar altă dată ceva lipsit de un asemenea conținut, ceva pur senzorial. Frumusețea este întotdeauna, în ultimă instanță, *aceeași* frumusețe. Plăcerea pentru frumusețe — aceeași plăcere; arta, care creează frumusețea și face cu putință această desfătare — mereu aceeași faptă omenească.

Dar acest fundament identic al oricărui sentiment al frumuseții este empatia. Orice frumos este „simbol“ al unei asemenea vieți și trăiri plenare a vieții personale.

Lumea animală

Dar această empatie sau simbolică trebuie acum să căutăm în continuare a o prezenta și a o înțelege. În primul rînd, îmi întorc privirea, doar sumar, asupra lumii animale. Noi considerăm animalele ca însuflețite. Nimeni nu se poate îndoi că noi știm de o viață sufletească a animalelor numai fiindcă așezăm la baza exteriorizărilor vieții animale un eu, o viață sufletească asemănătoare cu a noastră. Prin originea sa, aceasta este a mea proprie. Dat fiind că eu nu numai că-mi imaginez sau îmi completez în gînd această viață sufletească prin aspectul exterior al animalului, ci o resimt lăuntric, aspectul exterior al animalului îmi devine inteligibil din punct de vedere estetic și capătă, prin aceasta, semnificație estetică.

Este evident de ce, după aspectul exterior al omului, înfățișarea exterioară a animalului poate fi, cu deosebire, un obiect nemijlocit al empatiei noastre. Exteriorizările vieții animale și formele corpului animal sînt, de cele mai multe ori, comparabile cu ale noastre. În același timp, totuși, ele sînt diferite de acestea. De aceea, noi nu simțim în înfățișarea exterioară a animaluiun eu identic cu cel din înfățișarea umană, ci modificăm acest eu corespunzător altor însușiri ale formelor ani-

Scanned with CamScanner

male. În măsura în care această empatie modificabilă ne izbuteşte, animalul are pentru noi semnificaţia sa estetică specifică.

Aceasta, totuşi, nu exclude, ci include ca acele constatări pe care le facem la animale asupra mobilităţii şi puterii lor să contribuie la această semnificaţie estetică. În cele din urmă, însă, interpretarea acestor constatări se bazează pe ceea ce am constatat la *noi*. Dacă, o dată, mişcările şi formele oamenilor, mai cu seamă prestaţiile vizibile ale corpului omenesc, devin pentru noi simbol al unei modalităţi a activităţii vitale interioare, atunci noi obţinem astfel, totodată, o regulă conform căreia explicăm şi exteriorizările vieţii animale relative la o interioritate corespunzătoare, la o putere corespunzătoare, la agilitate şi chiar inteligenţă etc.

Aici nu intru mai departe în amănunte. Fie-mi îngăduite doar încă două explicaţii. În primul rînd: o confirmare a celor spuse constă în aceea că noi empatizăm cel mai decisiv cu acele forme animale care sînt cel mai apropiat înrudite cu ale noastre. Aceasta nu înseamnă că aceste forme trebuie să ne pară în mod special frumoase. Unele animale, pe de o parte, ne obligă în mare măsură să vedem în formele lor o viaţă asemănătoare cu a noastră, şi, totuşi, pe de altă parte, ne *interzic* să facem aceasta. Asemenea animale ne apar contradictorii în sine, ca o grimasă sau schimonosire a omului şi, prin aceasta, în mod deosebit urîte.

La aceasta se raportează cealaltă observaţie. Înfăţişarea exterioară a unor animale, de pildă a celor de „rasă pură“, ne face, în mod special, impresia unui întreg omogen şi caracteristic. Altele sînt lipsite, pentru impresia noastră, de un caracter unitar decis. Noi le numim necaracteristice sau le găsim contradictorii în ele însele. Din remarca făcută mai sus asupra frumuseţii corpului omenesc în întregul său este evident cum trebuie înţeleasă aceasta. Imaginile caracteristice sînt acelea la care activităţile vitale sau posibilităţile acestora, care se exprimă în forme, se asociază într-un întreg necontradictoriu în sine.

Scanned with CamScanner

Anumite activități vitale sau posibilități ale acestora apar — în întreg sau în sistemul activităților vitale pentru care animalele par, de altfel, concepute — ca utile, adecvate, sau dimpotrivă. Și aici, în ultimă instanță, la bază stau tot constatările pe care le facem asupra noastră.

„Manifestări vitale" ale inanimatului

De aici trecem la lumea neînsuflețită sau lumea lucrurilor în sensul restrîns al cuvîntului. Mă gîndesc, în primul rînd, la lucrurile din natură. Dar ceea ce vom discuta se poate raporta și la produsele artei și ale iscusinței omenești, în măsura în care acestea îngăduie această raportare în mod firesc.

Pornim și aici de la sunete. Noi auzim copacii gemînd și oftînd, furtuna urlînd, frunzele foșnind, pîrîul murmurînd. Piatra scrîșnește dacă se înfige un piron în ea etc. Aceste sunete nu sînt identice cu sunetele noastre afective, dar sînt comparabile cu ele. Au un element comun cu acestea. Și, în măsura în care acesta este cazul, par și ele a-și datora originea unui impuls al comunicării și a purta în sine un moment afectiv corespunzător. Dar, la urma urmelor, toate sunetele pe care le produc obiectele naturii sînt identice cu sunetele noastre, cel puțin în măsura în care sînt și ele, tocmai, sunete. Astfel nouă ne pare, în ultimă instanță, că în toate sunetele rezidă acel element comun, care este comun feluritelor sunete produse de noi. Iar asta înseamnă: comunicarea a ceva interior, a ceva omenesc, personal mai ales. Sunetele pe care le întîlnim în natură însuflețesc, așadar, natura, o umanizează, fac din ea un *analogon* al propriei noastre personalități. Ele ne permit, în general, să descoperim în natură activitate interioară, o activitate de tip spontan, sau activitatea luptei împotriva unei suferințe ori activitatea suferinței înseși, și a cedării; activitatea acțiunii sau a reacțiunii. Marmura scrîșni-

Scanned with CamScanner

toare ridică, de pildă, obiecţii împotriva pretinsei sale brutalizări.

Dar, şi aici, graiul sunetelor este inferior, în ce priveşte bogăţia, graiului mişcărilor şi celui al formelor vizibile. Floarea îşi înclină capul sub dogoarea soarelui şi iarăşi şi-l ridică liber cînd vine ploaia răcoritoare, la fel ca noi. Fuga norilor sau a pîrîului este, firește, alta decît alergarea noastră, dar şi ea este, de asemenea, o accelerare; este o mişcare ce pare a se naşte chiar din ele însele. Iar o astfel de mişcare ne este inteligibilă numai din ceea ce găsim în noi înşine, adică dintr-un imbold interior, o năzuinţă, o vrere, pe scurt, o activitate. Iar noi vedem, în natură, poziţii, atitudini, direcţii, al căror „*analogon*“ din noi îşi datorează existenţa unui continuu impuls al voinţei. Copacul, stînca stau în picioare şi se îndreaptă în sus la fel cum noi stăm în picioare şi ne îndreptăm în sus; copacul îşi desface ramurile aşa cum noi ne desfacem braţele. Staţionarea şi desfacerea aceasta este, ca şi în cazul nostru, o învingere a gravitaţiei sau o rezistenţă împotriva ei. Cum ar putea copacul ori stînca să realizeze asta fără a se concentra şi a acţiona împotriva greutăţii, la fel ca noi?

Impulsul umanizării

Fără a mai insista, în asemenea cazuri umanizarea apare inteligibilă. Ea rezultă nemijlocit, s-ar părea, din asemănarea formelor şi a mişcărilor pe care le observăm în natură cu cele pe care le producem noi, respectiv, cu cele pe care le găsim în noi. După ce înfăţişarea exterioară a omului, sunetele sale, formele, mişcările, au fost umplute odată cu viaţa pe care o descoperim în noi, nu putem proceda altfel cu sunetele, formele, mişcările înrudite din natură. Astfel ajungem cu procesul nostru de umanizare, în evoluţie treptată, de la aspectul exterior al omului, prin lumea animală şi vegetală, pînă la lumea anorganicului.

Scanned with CamScanner

Dar umanizarea înfăptuită de noi trece mult peste limitele arătate aici. În definitiv, în natură nu există nimic căruia să nu-i putem conceda umanizarea. Nici o existență și întîmplare din natură nu scapă tendinței noastre de a ne transpune, empatizînd, în ele. Dar, totodată, ne vedem abandonați de asemănarea formelor și mișcărilor din natură cu formele sau mișcările corpului omenesc.

Natura este pentru noi pretutindeni vie. Pretutindeni, cum s-a spus, vedem activitate, pasivitate, năzuință, acțiune, suferință. Mai degrabă, noi *nu* vedem nimic din toate acestea. Ceea ce ne arată percepția nu este nimic altceva decît o simplă existență și întîmplare. Restul este adaosul nostru.

Ce ne îndeamnă oare la o asemenea umanizare? Ne putem referi aici la două momente; la două cauze, care, firește, sînt strîns corelate. În primul rînd: nimic nu ne este, sentimental, mai apropiat și mai interesant și mai însemnat decît propria noastră năzuință, acțiune, suferință și, în sfîrșit, iubirea noastră și ura noastră. Orice plăcere a noastră este plăcere de viață, orice neplăcere a noastră — neplăcere față de negarea vieții. Iar această plăcere de viață devine, în chip firesc, plăcerea de a reproduce această viață, adică de a ne imagina această viață ca existentă pretutindeni și de a o structura conform propriei noastre vieți.

Și în al doilea rînd: nimic nu ni se pare mai de la sine înțeles decît ca, dintr-o anumită voință și acțiune interioară, din anumite emoții ale interiorului nostru *să se nască* anumite sunete și mișcări, poziții, atitudini. Manifestările mele vitale și acțiunile volitive manifeste îmi apar clar *inteligibile* din asemenea modalități ale comportamentului interior. Dacă cineva m-ar întreba de ce se ridică brațul meu atunci cînd eu vreau să-l ridic, i-aș răspunde: păi tocmai fiindcă vreau! Cu aceasta, mi se pare rezolvată enigma. Astfel, îmi apare inteligibilă, de asemenea, existența și întîmplarea din lumea lucrurilor, fiindcă o explic

Scanned with CamScanner

printr-o tendință și o acțiune interioară identice, existente în lucruri.

Corpurile se mișcă unele în raport cu altele. Se poate pune și aici întrebarea: de ce? Răspund: pentru că în ele există o *tendință* de a se mișca unul în raport cu altul. Planta se mișcă spre lumină. De ce? Pentru că în ea se găsește o tendință spre lumină. Spunînd aceasta, cu cred că nu mai este nevoie de o explicație mai amplă. Desigur, acestea nu sînt explicații științifice, *dar* conștiinței mele naive i se pare că în aceasta se află o explicație.

Dar noi putem, în definitiv, concentra ambele momente în unul singur: umanizarea lucrurilor ne face lucrurile „inteligibile omenește". În aceasta se află două aspecte: lucrurile se vor apropia de *sentimentul* nostru, ni se vor încredința, ne vor deveni familiare, dragi și prețioase; le vom avea abia prin faptul că ne avem pe noi în ele; și în al doilea rînd: ele (lucrurile) apar mai apropiate înțelegerii *intelectuale*, au devenit, așa zicînd, rațional mai inteligibile.

Totuși, apelul la aceste cauze nu explică umanizarea. În primul rînd ele nu explică de ce aceasta ne apare naturală și, finalmente, interioară în mod necesar. Și nu explică de ce ne apare necesar, într-un caz dat, acest tip de umanizare, această *configurație* determinată a umanizării. Eu aș putea avea impulsul umanizării, dar aceasta mi-ar putea apărea, totuși, dacă aș săvîrși-o, pur arbitrară, ba chiar absurdă. Și ea *ar trebui* să-mi apară în această din urmă lumină, dacă ar fi cu totul străină lucrurilor, dacă în lucruri n-ar exista o convergență spre ea, dacă, o dată cu perceperea sau reprezentarea lor, n-ar exista ceva care *să cheme* la umanizare, pe scurt, dacă lor le-ar fi complet străină *necesitatea*.

Scanned with CamScanner

Umanizare arbitrară și empatie

De fapt, există și umanizări *arbitrare*. Nici chiar celor care nu sînt pur arbitrare nu le e propriu în grad egal caracterul de necesitate. Există, de asemenea, și umanizări *relativ* arbitrare. Și acestea își trag originea din acel impuls de umanizare. Dar ele nu sînt, în măsura în care sînt arbitrare, umanizări, în sensul în care este vorba aici despre umanizare. Ele nu sînt acte ale *empaticei*. Acestora din urmă le e proprie întotdeauna necesitatea.

Umanizările la care mă refer aici sînt acelea care se găsesc, de pildă, în mitologiile naturii, în personificările efectuate de copil și în anumite descrieri poetice ale naturii. Aceste umanizări sînt de tip specific. Ele apar în sine ca un joc liber al fanteziei. Mitologia, descrierea poetică a naturii, jocul copilului *învăluie* cu umanizare elementul perceput sau reprezentat. Umanizarea este ceva adăugat, un condiment al fanteziei.

De aceasta trebuie să diferențiem net umanizarea care există în *empatie*. Empatia nu este un joc liber al fanteziei, ci ea are loc, cum tocmai s-a spus, cu necesitate psihologică. Ea nu învăluie elementul perceput sau reprezentat cu viață omenească, ci găsește în acesta viața omenească precum un element asociat necondiționat, dat în și o dată cu elementul perceput și reprezentat, inseparabil de acesta.

Și numai empatia face ca lucrurile să apară frumoase. Și acele umanizări mitologice, în mod sigur descrierile poetice ale naturii, și, în sfîrșit, chiar și excesiva umanizare realizată de copil, își au frumusețea lor. Dar asta înseamnă, în primul rînd, că în *plăsmuirile fantastice* pe care acestea le creează rezidă frumusețe. Lucrurile cărora acestea li se aplică nu devin, prin aceasta, frumoase. Astfel, copacul nu devine mai frumos prin faptul că eu fac să locuiască în el o driadă, ori munții, prin faptul că eu fac să locuiască și să hoinărească prin ei nimfe sau spiriduși. Iar bucata de lemn pe care copilul o tratează ca pe o ființă

Scanned with CamScanner

vie, o îmbracă sau o dezbracă etc., nu devine prin aceasta mai frumoasă decît este ea în sine. Şi nici nu devine astfel, pentru copil, obiect al unei *desfătări* estetice. Iar dacă întrebăm de ce este aşa, atunci răspunsul sună: noi nu vedem sau *resimţim* nemijlocit această viaţă, creată tocmai prin jocul liber al fanteziei, în elementul perceput sau reprezentat; pe scurt, nu se produce nici o *empatie*.

În primul rînd, această animare *necesară*, care se află în orice *empatie*, nu este explicabilă prin apelul generic la necesitatea ca ea să ne facă lucrurile inteligibile. Dar, în definitiv, asta e valabil şi cu privire la excesivele umanizări realizate de copil. Tocmai de aceea, contrastul statuat între cele două tipuri de umanizare nu este *absolut*. Şi în acele umanizări ale mitologiei, ale poetului, ale copilului se *află* o necesitate psihologică sau o atare necesitate stă la *baza* lor. Acest tip anume de umanizare sau de animare nu este, firește, necesar, ci arbitrar. Această animaţie *concret alcătuită* nu rezidă în elementul perceput. Dar în acesta există, totuşi, viaţă în general. Toate lucrurile care apar umanizate în ele însele, sînt şi pentru noi, neapărat, însufleţite. Şi numai fiindcă ele sînt astfel ne apare şi nouă acea umanizare ca *firească*.

Poate considerăm descrierile poetice *(dichterischen)* ale naturii ca fiind chiar poezie *(Poesie)*. Dar această poezie nu ne apare, totuşi, cînd ea este realmente poezie, ca absurdă sau ca nebunie ridicolă, ci ne lasă impresia adevărului. Ea nu ar putea face, însă, o asemenea impresie, nu ar putea trezi „răsunet“ în noi, dacă ceea ce se spune în ea nu ar poseda necesitate interioară, pe scurt, dacă ea ar fi altceva decît continuarea umanizării pe care noi toţi o îndeplinim cu necesitate.

La fel stau lucrurile cu umanizarea realizată de mitologie şi de copil : viaţa pe care ea o introduce în lucruri ne este inteligibilă ca joc liber cu acea animare care există în lucruri şi *fără* acest joc, respectiv, cu necesitate interioară.

Scanned with CamScanner

Asemănarea ca temei al explicării empatiei cu natura

Dar care este temeiul unei atari necesități interioare? Mai sus am vorbit despre asemănarea formelor din natură cu formele sau mișcările omenești. Am mai spus însă că apelul la aceasta nu ajunge.

Mai întîi trebuie să motivăm mai net acest răspuns negativ la întrebare. Nimfele și piticii din munți sînt întruchipări poetice a ceea ce ar fi în munți, și pentru noi, viața naturală dominantă. Dar unde este asemănarea munților cu formele și mișcările trupului omenesc, care ne-ar putea face inteligibilă această umanizare? Munții se înalță și coboară; urcă brusc și coboară abrupt, dar pentru noi ar suna comic să ni se spună că această înălțare și coborîre, urcare și coborîre, include în sine, pentru noi, viața, fiindcă ar fi asemănătoare unei înălțări și coborîri, unei urcări și coborîri care s-ar putea petrece în noi sau care ni s-ar putea întîmpla nouă. Aceste forme și mișcări din natură sînt de fapt foarte diferite de acelea pe care le cunoaștem din noi înșine. Și nici nu se poate întîmpla ca valoarea lor estetică să sporească, dacă asemănarea ar fi mai mare. Ci, mai mult, impresia de animare și, cu aceasta, valoarea estetică a formelor în chestiune ține de faptul că ele sînt forme caracteristic montane, adică forme care *nu* apar la oameni, ci la *munți*, și care nu devin inteligibile pentru noi decît din natura *munților*.

Același lucru e valabil în privința obiectelor din natură pomenite mai devreme. Analogia între plante, animale, ramurile, frunzele, florile lor, și modul în care ele se pleacă sub dogoarea soarelui și se ridică din nou după ploaie, pe de o parte, și comportamentul omenesc, pe de altă parte, este, totuși, una foarte vagă. Iar copacul care își întinde ramurile se comportă în aceasta, firește, asemănător, dar, totuși, cu totul altfel decît o fac eu cînd îmi întind brațele. Ramurile nu sînt brațe; și chiar întinderea este alta. Iar ramurile

Scanned with CamScanner

și întinderea lor nu ar deveni mai eficace din punct de vedere estetic, ci ar fi ridicole, dacă s-ar apropia mai mult de forma brațelor omenești, respectiv de mișcarea acestora. Și aici, mai degrabă modalitatea specifică în care se comportă *copacul* și care *diferențiază* comportamentul său de cel omenesc are o semnificație estetică specifică. El trebuie să se comporte — asta pretindem noi din punct de vedere estetic — așa cum o presupune empiric natura copacului.

Iar acest lucru este valabil, în fond, pentru toate exteriorizările și manifestările vieții din natură. Este valabil, de asemenea, pentru gemetele și suspinele copacului, și pentru scrîșnetul marmurei brutalizate. Peste tot, impresia estetică a vieții este condiționată decisiv de caracterul atribuit, în mod empiric, celor ce se petrec în natură și cu care noi luăm contact.

Scanned with CamScanner

Capitolul al șaselea

FORȚELE NATURII

Forțele naturii drept conținuturi ale empatiei

Cu acestea, a devenit destul de lămurit că trebuie să căutăm temeiul special al animării sau umanizării naturii neînsuflețite în afara asemănării exterioare a formelor naturii cu manifestările vieții omenești. Nimic nu poate fi mai rău decît să deducem, dintr-o simplă comparație a formelor din natură cu formele și mișcările trupului omenesc, sensul estetic al celor dintîi.

Dar aici avem de distins între două aspecte. Există, în primul rînd, un *temei general* al animării obiectelor din natură percepute senzorial; și există, pe de altă parte, temeiuri mai speciale pentru un anumit tip de animare, pe care noi o realizăm în cazuri particulare. În loc de aceasta, putem spune mai scurt: există în natură o empatie mai generală și una mai specială.

Dar acestea două nu se juxtapun pur și simplu, ci ultimul tip de empatie sau de animare se dovedește, la o examinare mai atentă, o simplă modificare sau transformare a celui dintîi. Ce înseamnă aceasta, se va vedea mai tîrziu.

În primul rînd, să începem cu empatia mai deosebită ori mai specială, sau cu temeiurile mai deosebite ale acesteia, pentru ca, mai tîrziu, ele să fie ordonate și subordonate celui general. Procedăm astfel din motive practice.

Scanned with CamScanner

Realitatea acestei „mai deosebite“, dar, totuși, atotcuprinzătoare animări a naturii este nemijlocit inclusă în noțiunea de *„forțe ale naturii“*. Orice fenomen din natură și orice formă pe care o are un lucru, chiar și simpla existență și menținere într-un anume loc, este pentru noi consecința acestor „forțe“. Aceste forțe „acționează“ peste tot; peste tot aceste forțe sînt „active“. Iar tot ceea ce suportă acțiunea forțelor se comportă „suferind“. În același timp, însă, exercită, la rîndul său, o „contraacțiune“.

Începem aici cu analizarea acestor „forțe“, a acestor „acțiuni“ etc., deși astfel, cum tocmai s-a spus, ne îndreptăm spre conținuturile *mai speciale* ale empatiei cu natura.

De unde își trag obîrșia toate aceste noțiuni? De unde își iau ele sensul? În nici un caz din percepția senzorială. Aceasta, cum s-a spus, nu ne arată din lume altceva decît simpla existență și întîmplare, adecvări și modificări. Ea nu ne arată nicăieri „o forță“. Nu observăm nicăieri „un efect“ și o „eficacitate“, nu vedem nicăieri „activitatea“ despre care spunem că produce evenimentul sau că se realizează în el.

Pe toate acestea le găsim numai în noi înșine. Nu există nici un loc în lume în care să putem descoperi ceea ce vor să spună aceste cuvinte, în afara propriului nostru eu. „Forța“ este forța, adică intensitatea, voinței mele, a străduaniei mele, a efortului meu; „efectul“, „activitatea“ este activitatea mea, acțiunea mea, năzuința mea constantă spre un țel. Toate aceste cuvinte ar fi lipsite de sens, dacă ele n-ar avea drept conținuturi aceste modalități ale felului cum *mă simt* eu, aceste conținuturi ale sentimentului de sine.

Spunînd asta, nu mă gîndesc la noțiunea de forță explicată de științele naturii. Aceasta nu este altceva decît un nume mai scurt pentru o succesiune regulată de fenomene ale naturii. În cărbune se află un cuantum de „forță”, ceea ce înseamnă că, dacă este aprins, urmează, în forma unei reguli exprimabile printr-o propoziție generală, un anumit fenomen, de pildă, mișcarea unei

Scanned with CamScanner

mașini. Sau: o bilă o lovește pe alta cu o anumită „forță", ceea ce înseamnă că izbirii îi urmează, din nou conform unei reguli generale, o mișcare cu o anumită viteză a celei de-a doua bile.

Dar această noțiune științifică de forță nu este aceea obișnuită: pentru modul firesc de reprezentare, adică nu pentru cel corectat științific, forța este ceva specific, o realitate diferită de lucruri, care sălășluiește sau stă în lucruri, și năzuiește spre activitate. Și chiar omul de știință riguros, care de fapt nu folosește în știința sa această noțiune obișnuită de forță, poate și el, ca oricine, de altfel, să se elibereze prea puțin de acest mod de a o privi.

Forțele naturii și sentimentul rezistenței

Să căutăm acum, însă, modalitatea prin care aceste „forțe" și „activități" devin pentru noi inteligibile. Există evenimente diferite și, totuși, asemănătoare care ne conduc la aceasta:

În mîna mea întinsă se află o piatră și eu îmi dau osteneala să o mențin în poziția ei. Piatra are o anumită greutate. Atunci în mine ia naștere un impuls sensibil de a o lăsa *să cadă*. Acest „impuls" este un tip de tendință; la fel, invers, orice tendință este un stimul sensibil către o anumită modalitate de comportament. În orice tendință, eu mă simt îndemnat sau constrîns într-o anumită direcție.

Dar acel impuls este de un tip special: ceea ce desemnez eu inițial ca tendință „*a mea*" este sensibilul *provenind* din mine sau *întemeiat* în mine, pe scurt, tendința „activă" sau „liberă". De acest tip este, în cazul nostru, tendința mea de *a ține* piatra *sus*. Dimpotrivă, tendința de a lăsa piatra să *cadă* o simt ca provenind de la piatră sau ca *impusă mie* de ea. Aceasta ia naștere nemijlocit pentru mine nu numai o dată cu piatra percepută, ci *de la* ea. Ea aparține, pentru mine,

Scanned with CamScanner

pietrei, deşi, la fel ca şi tendinţa de a ţine piatra sus, este tendinţa mea, adică este o tendinţă simţită în mine, o decizie a eului. Aşadar, piatra „năzuieşte", sau, mai exact spus, ea „mi se opune", sau se opune încercării de a o menţine în poziţia ei. Sau, dacă privesc lucrurile din altă perspectivă: *ea tinde să cadă*.

Eu spun că această tendinţă a pietrei de a cădea e tot atît tendinţa mea ca şi tendinţa de a o ţine sus. Asta nu e destul. De fapt, ambele alcătuiesc *aceeaşi* tendinţă. Este una şi aceeaşi încordare interioară, tensiune, efort, oboseală, pe scurt, unul şi acelaşi fenomen interior; privit, însă, din perspective diferite. Sentimentul de oboseală provine dintr-un contrast şi un efect contradictoriu a doi factori, şi anume o „activitate" care provine din mine şi care ţinteşte spre ţinerea sus a pietrei, pe de o parte, şi, pe de altă parte, o contraacţiune, pe care o exercită piatra. După cum privesc această situaţie interioară, această „tensiune", din perspectivea mea sau din perspectiva pietrei, din punctul de vedere al „acţiunii" care provine din mine sau din punctul de vedere al contraacţiunii exercitate de piatră, eu simt tensiunea ca a mea, ca pe o *tendinţă a mea* îndreptată împotriva pietrei, sau ca pe o *împotrivire* ori rezistenţă a pietrei *contra* mea.

Ceea ce spun aici nu este teorie, ci un fapt cunoscut de oricine. Oricine ştie că eu nu am un sentiment dublu, ci unul simplu atunci cînd mă străduiesc să ţin piatra sus. Nu un sentiment al efortului meu şi, în acelaşi timp, juxtapus, un sentiment al rezistenţei sau al împotrivirii pietrei, ci sentimentul unic al tensiunii sau al efortului. Acest sentiment unic, însă, poate apărea ca raportat la mine sau la piatră. Eu pot observa sau simţi tensiunea ca provenind din mine sau de la piatră. Iar în ultimul caz, sentimentul mi se înfăţişează ca sentiment al opoziţiei pietrei.

Acelaşi lucru îl resimt oriunde, în acţiunea mea, am de învins o rezistenţă. În loc de „rezistenţă", pot spune de fiecare dată „opoziţie".

Scanned with CamScanner

Vorbesc despre rezistență fiindcă simt o asemenea opoziție.

Iar această „opoziție" este de fiecare dată aceeași trăire sentimentală specifică. Eu nu descopăr niciodată „rezistența" sau opoziția obiectelor ca pe o însușire a acestora, sau ca pe o siguranță care le-ar aparține, ci acesta este un fenomen care îmi apare abia atunci cînd urmăresc anularea modalității firești de comportare a obiectului. Ea apare *din* acest comportament al meu față de obiect. Fără aceasta, n-aș fi putut niciodată ajunge la un *sentiment* al rezistenței sau opoziției unui obiect și, prin urmare, nici la *noțiunea* acestuia. Sentimentul în chestiune este, așadar, aspectul secundar al unui contrast *psihic* care se petrece în mine, al unei „tensiuni" psihice. Este sentimentul acestei tensiuni, așa cum se prezintă el atunci cînd eu raportez tensiunea la obiect. În această raportare a sentimentului la obiect, ceea ce simt eu, tendința, impulsul apare ca aparținînd, totodată, și obiectului, pe scurt, ca tendință a sa.

Altă dată, mă străduiesc nu să opresc un obiect din mișcarea sa, ci să-l pun în mișcare, așadar, să suprim starea de repaus în care se găsește. Și aici am acel fenomen al sentimentului de opoziție. Dar acum obiectul mi se „opune" întrucît eu mă ostenesc să-l pun în mișcare; el se opune mișcării. Sau, considerat din altă perspectivă, el tinde să rămînă în stare de repaus.

A treia oară mă ostenesc să schimb *forma* obiectului. Eu probez duritatea sau soliditatea obiectului, adică încerc să-l comprim și întîmpin rezistență. Sau probez coeziunea părților sale, adică încerc să-l întind, să-l rup, să-l sfărîm, și întîlnesc o rezistență similară. Ca urmare a unor atari experiențe, eu numesc obiectul tare, solid, rezistent, elastic etc.

Scanned with CamScanner

Sentimentul rezistenței în contemplarea simplă

În primul rînd, aici este vorba despre ceea ce resimt eu cînd intru în relația reală arătată cu un obiect corporal; cînd încerc să opresc căderea unui obiect, să-l mișc din poziția sa, să-i schimb forma.

Aici există deja un tip de empatie. Dar acesta nu este, încă, un tip de empatie *estetică*. Empatia estetică într-un obiect înseamnă că eu mă simt și resimt într-un anume fel atunci cînd, contemplînd pur și simplu, zăbovesc în obiect. Dar în cele de mai sus contemplarea s-a referit la ceva total deosebit; și anume, la relația mea reală cu obiectul.

Cu toate acestea, eu pot să mă comport și față de obiectele corporale în mod pur contemplativ și să resimt totuși tendința obiectelor de a se mișca, de a rămîne în repaus, de a-și menține forma. Admit, totodată, că acele experiențe, acele încercări făcute sînt de fapt anterioare. Dar asemenea experiențe am făcut de mii de ori, dacă nu asupra unui obiect anumit pe care-l contemplu acum, asupra unui obiect sau altul de aceeași natură. Orice manipulare a unui obiect, orice relație corporală cu el este o atare experiență.

După ce asemenea „încercări" au fost făcute de mine în mod repetat și au produs acel fenomen sentimental, acesta se fixează constant asupra obiectelor. Dar asta într-un dublu sens, ce se cere clar diferențiat.

În primul rînd, obiectelor le e propriu, pentru amintirea mea sau pentru *gîndirea* mea, nemijlocit, faptul de a opune o rezistență anumită încercării de a le menține la o oarecare înălțime, de a le deplasa, de a le schimba forma, le e propriu să tindă cu anumită intensitate să cadă, să rămînă în stare de repaus, să-și mențină forma. Lor le e proprie, ca o „însușire" *co-reprezentată*, „greutatea", adică tendința de a cădea, apoi tendința de a „persista" în poziția lor, ca și tăria,

Scanned with CamScanner

soliditatea etc. *Pentru mine*, toate acestea le sînt proprii atît de nemijlocit încît gîndesc aceasta privindu-le. Asta nu înseamnă altceva decît: acea tendinţă pe care am găsit-o legată de ele atunci cînd am intrat cu ele în acea relaţie reciprocă reală, rămîne legată de ele şi atunci cînd această relaţie reciprocă lipseşte. Rămîne legată de ele şi în simpla *reprezentare*. Apare legată de ele dat fiind că eu le înţeleg pe baza experienţei, şi mi le actualizez drept ceea ce au fost ele odată pentru mine. Tendinţa despre care vorbesc aici, doar „co-reprezentată" sau imaginată, nu este „empatizată".

Dar propoziţia de mai sus are, în acelaşi timp, şi un alt înţeles: prin faptul că eu mă consacru, prin contemplare, obiectelor corporale, pentru mine lor le este asociată, totodată, o tendinţă care nu este una pur reprezentată, ci este o tendinţă *simţită* de mine.

Desigur, această tendinţă nu mai este opoziţie faţă de mine, acest eu real. Eul real este eliminat din contemplarea simplă. Este o opoziţie faţă de încercarea *mentală* de a împiedica căderea obiectului, de a-i imprima o mişcare, de a-i schimba forma. Este opoziţia sau contradicţia empirică, protestul *experienţei*, pe care eu îl simt dacă păstrez, fie şi numai în gînd, mişcarea liberă a obiectului, repausul său, forma sa. Şi această rezistenţă o găsesc legată nemijlocit de obiectul contemplat.

Faptul că eu resimt nemijlocit această tendinţă în contemplarea obiectului înseamnă „empatie", tocmai în sensul în care a fost vorba pînă aici despre empatie. În mişcarea expresivă percepută optic, am văzut mai sus, eu empatizez o tendinţă, şi anume, o tendinţă spre executarea tocmai a acelei mişcări. Adică, tendinţa în cauză este nemijlocit legată, pentru mine, de mişcarea percepută optic, drept ceva propriu acesteia. Ea mă absoarbe pur şi simplu prin faptul că eu zăbovesc, prin contemplare, asupra mişcării. Aici

Scanned with CamScanner

e vorba de ceva asemănător: eu încerc un sentiment al tendinței în contemplarea unui obiect corporal; îl resimt ca pe ceva nemijlocit legat de acesta.

Particularitatea empatiei sentimentului de rezistență

În același timp, nu avem voie să trecem cu vederea deosebirea dintre cele două cazuri. Este o deosebire nu a empatiei, ci a empatizatului. „Tendința" este, în cele două cazuri, caracteristic diferită. Acolo, la empatia în mișcarea percepută optic, se naște în mine, la contemplarea mișcării, o tendință — care se trage *din mine*, deci una activă, liberă — spre realizarea chiar a respectivei mișcări: eu tind din mine însumi, spontan, spre realizarea acesteia. Așadar, tendința empatizată în mișcare nu este o tendință *a* mișcării, ci o tendință *spre* mișcare. Această tendință se află, pentru mine, firește, în mișcare, la fel cum, în cazul nostru, tendința se află în piatră. Dar ea se află în aceasta nu ca o tendință *exercitată* de mișcare, ci ca o tendință care *țintește* spre realizarea ei și care se realizează în ea. Tendința, pe scurt, are mișcarea nu drept subiect, ci drept obiect. Subiectul său este eul empatizat.

Altfel se întîmplă în cazul nostru. Aici, geneza și, o dată cu ea, caracterul tendinței este de alt tip. În măsura în care eu am raportat la piatră tensiunea pe care am resimțit-o atunci cînd mă osteneam să țin piatra în aer, am simțit tendința ca pe ceva pasiv, ca pe o *constrîngere* impusă mie. Nu *eu* eram activ, ci *piatra*. Ea era din capul locului subiectul tendinței; eu simțeam tendința nu numai *în* ea — așa cum simt tendința spre mișcare în mișcarea percepută optic — adică în sensul că ea *s-a născut* în mine prin contemplarea pietrei și pornind de aici, ci o simțeam, totodată, ca exercitată sau „manifestată" de ea, pe scurt, ca o tendință a pietrei.

Scanned with CamScanner

Dar tocmai această particularitate — de a fi o tendință „a" pietrei — este inerentă, din același motiv, și tendinței pe care o simt atunci cînd fac din piatră obiectul contemplării simple, și încerc numai *în gînd* să-i împiedic căderea, să-i schimb poziția sau forma.

Aceasta nu exclude ca eu să resimt și această tendință *a pietrei* ca „a mea", respectiv ca propria mea tendință liberă sau activă. Eu fac asta, în chip necesar, dacă mă așez lăuntric de „partea" pietrei și a țelului spre care ea se îndreaptă în mod firesc, adică dacă raportez în gînd piatra nu la încercarea mea mentală de a-i opri căderea sau de a-i schimba poziția ori forma, ci la modalitatea firească a comportamentului său; dacă eu, deci, contemplu piatra din perspectiva „tendinței" sale firești de a cădea, de a-și menține poziția sau forma. Prin aceasta, opoziția față de mine, și, prin urmare, momentul pasivității mele a încetat. Eu nu mai resimt acum tendința pietrei ca pe o rezistență „contra" încercării de a-i opri căderea, de a-i schimba poziția sau forma; această tendință este acum o tendință pozitivă „spre" acea *modalitate* firească de *comportament*. Iar această tendință este, în același timp, în mod necesar, tendința „mea", fiindcă abia acum, contemplînd, mă aflu și zăbovesc *în* piatră și în aspirația ei spre un mod de comportament ce-i este firesc. Eu o resimt ca pe o tendință activă a mea chiar *în* contemplarea *pietrei*. Astfel abia s-a realizat empatia *estetică* propriu-zisă cu tendința.

O dată cu „tendința" pietrei există și „forța" pietrei. Ea poartă, în acest caz, numele de forță de gravitație sau de greutate. „Forța", cum am spus, nu este nimic altceva decît intensitatea sentimentului meu de încordare sau de efort. Dar, prin faptul că eu consider încordarea din punctul de vedere al pietrei și, prin urmare, raportez *tendința* la ea, raportez și *intensitatea* acesteia tot la piatră. Piatra se opune, rezistă efortului meu de a o ține cu anumită *forță*, sau tinde cu o anumită forță să cadă. Nimeni nu se poate îndoi

Scanned with CamScanner

că această forță nu este nimic altceva decît forța efortului meu, că, în acel efort, eu am nu un sentiment dublu, ci un sentiment simplu al acestei forțe, adică al intensității efortului. Forța pietrei este sentimentul forței mele raportat la piatră. Sau este sentimentul forței pe care-l am dacă iau în considerare încordarea și intensitatea ei din punctul de vedere al pietrei.

Dar, la fel ca și pentru tendință, același lucru e valabil și pentru această forță: eu o resimt, de asemenea, și dacă fac pur și simplu încercarea mentală să împiedic căderea pietrei sau să-i schimb poziția ori forma. „Forța" este aici forța sau urgența protestului pe care-l ridică experiența față de această încercare mentală.

Iar o dată cu tendința și forța, există în continuare și suferința. Acțiunea este tendința continuă spre realizarea unui scop. Presupunînd, prin urmare, că piatra, pe care eu mă ostenesc să o țin sus, cade, această alunecare în jos este o acțiune a pietrei, la fel cum *ridicarea* de către mine a pietrei este acțiunea *mea*. În schimb, ceea ce mi se întîmplă mie în ciuda opoziției mele este o suferință. Admițînd că eu ridic piatra, aceasta suferă ceva. Ce i se întîmplă ei atunci, i se întîmplă în opoziție cu rezistența ei. În primul caz, piatra este activă, în cel de al doilea — pasivă. Iar această acțiune și suferință, această activitate și pasivitate nu sînt în sine nimic altceva decît un fenomen sentimental specific; dar conținutul acestor fenomene psihice apare întotdeauna asociat pietrei.

Și același lucru se întîmplă și în cazul acelei simple „încercări *mentale*". Astfel se întregește „empatia".

Empatie cu natura și cauzalitate

Tendința, forța, acțiunea și suferința ce există, pentru noi, în lucrurile corporale, le-am făcut inteligibile spunînd că eu pornesc de la relații

Scanned with CamScanner

reciproce reale și, mai departe, mentale între mine și lucruri. Dar nu e nevoie să mă refer la asta aici. Există o altă cale, pe care lucrurile pot și trebuie să devină în mod mai *nemijlocit* obiect al unei atari empatii.

Să rămînem la exemplul pietrei. Îmi reprezint acum, pur și simplu, o piatră plutind în aer. Asemenea obiecte plutind în aer le-am văzut mereu căzînd. Prin urmare, există în mine o tendință empirică de a-mi imagina piatra căzînd. Și acum o „văd" căzînd, numai că doar cu ochii fanteziei. Dar de această cădere este nemijlocit legat acel fenomen sentimental al tendinței. Cu cît atenția mea este mai mult îndreptată spre piatra care plutește în aer, iar experiențele pe care le-am făcut cu privire la asemenea obiecte plutitoare în aer încep să acționeze în mine, cu atît mai mult își revendică drepturile această experiență. Eu o resimt în măsura în care sînt sau zăbovesc, contemplînd, în obiect. Aici avem din nou, și anume nemijlocit, situația empatiei.

Iar dacă un obiect cade efectiv, atunci se realizează pentru mine acea tendință. Dar în fenomenul conștient al realizării unei tendințe constă sensul „acțiunii". Căderea pietrei este, așadar, o acțiune a ei. Piatra se mișcă de la sine spre pămînt. Ea face aceasta grație unei forțe proprii, forța gravitației.

Acest conținut al empatiei se extinde și pe baza altor experiențe. Văd cum o primă bilă se mișcă spre o a doua, care, inițial, se află în repaus, și o lovește. Aici îmi apare, în primul rînd, tot pe baza experiențelor trecute, *reprezentarea* mișcării celei de a doua bile. Dar și aici este satisfăcută din nou o tendință, și anume, tendința mea de a vedea această mișcare realizîndu-se. Acest sentiment al tendinței, însă, îmi apare nu în sau din contemplarea celei de a doua bile, ci din contemplarea celei dintîi și a atingerii celei de a doua de către cea dintîi. În această situație, așadar, eu empatizez tendința. Eu re-

Scanned with CamScanner

simt tendința ca luînd naștere dintr-un obiect și îndreptîndu-se spre altul.

Acest fenomen sentimental este același pe care îl cunosc destul de bine de la fenomene total diferite. Aud cuvintele altuia, de pildă, cuvinte poruncitoare, și resimt în mine o tendință, care provine din aceste cuvinte și care se îndreaptă spre un anumit țel, și anume, acela care ne-a fost desemnat prin cuvinte. Eu desemnez întregul fenomen spunînd că mă simt îndemnat prin cuvinte la o acțiune, sau mă simt îndemnat ori constrîns la ea. La fel, îmi apare prima dintre cele două bile ca purtător al unei constrîngeri. Ea constrînge a doua bilă să meargă înainte. Prima bilă este activă, a doua — pasivă.

Relația dintre prima bilă sau lovitura exercitată de ea, pe de o parte, și mișcarea celei de a doua bile, pe de altă parte, este o *relație cauzală*. Despre relații cauzale este vorba, prin urmare, aici. Nu sensul logic al *raportului* cauzal — subliniez asta în mod expres —, ci efectul psihologic necesar al acestuia este definit în cele de mai sus.

Acest efect constă, în general, în producerea sentimentelor de activitate și pasivitate, care apar legate de elementul asociat cauzal. Astfel cauza devine ceva „eficient", respectiv, ceva „care tinde" spre realizarea unui scop, și spre realizarea acestuia în mod „eficient" sau activ. Realizarea scopului devine o „acțiune" a cauzei. Ceea ce are parte de o modificare prin „cauză" sau prin „efectul" acesteia, „suferă" această modificare, cedează unei „constrîngeri", unei „violențe", pe scurt, se comportă „pasiv".

Dacă facem abstracție de empatie, tot ceea ce s-a spus nu înseamnă altceva decît că eu *mă simt* constrîns prin existența cauzei, mai precis spus, prin știința mea despre aceasta, să *mă gîndesc* la „efectul" care intervine. Aici, însă, pretutindeni se realizează cu necesitate psihologică empatia. În măsura în care eu raportez la cauză constrîngerea pe care o simt în gînd, aceasta îmi apare ca elementul constrîngător, prin urmare, elementul ce tinde, activ și eficace.

Scanned with CamScanner

În măsura în care raportez acea constrîngere la obiect, elementul care a suferit o modificare prin cauză îmi apare drept constrîns. Întrucît gîndirea mea creează peste tot în lume legături cauzale, în toate aceste tendinţe, constrîngeri, activităţi, pasivităţi, tipuri de acţiune şi suferinţă, se găsesc, în definitiv, toate forţele corespunzătoare.

Dat fiind că această empatie îşi trage originea din contemplarea noastră mentală, nu este de mirare faptul că conţinutul ei se *schimbă* o dată cu tipul de contemplare. Şi căderea pietrei, despre care am vorbit mai înainte, este condiţionată cauzal. Iniţial, însă, mie îmi apare drept cauză a acestui fapt doar *piatra.* Cîtă vreme acesta este cazul, persistă ideea că piatra *tinde* din sine însăşi spre cădere. Căderea este acţiunea ei liberă. Dar dacă eu autonomizez, în minte, forţa căderii sau gravitaţia, atunci piatra apare drept *constrînsă* de gravitaţie să cadă. Dacă mă conving, în continuare, că *pămîntul* este condiţia căderii, atunci piatra devine „constrînsă" de *pămînt* la cădere. Pămîntul *o* constrînge *spre el.* Acum, pămîntul este factorul activ din fenomen. În el stă „*forţa*". Noi o numim „forţă de atracţie".

Tuturor acestora le stă la bază doar un singur sentiment. Eu mă simt constrîns, într-o ipoteză dată — anume, că o piatră pluteşte deasupra pămîntului — să las piatra să cadă, în minte. Dar, după cum mă situez în contemplarea mea de o „parte" sau de alta, şi raportez acest sentiment la una sau la alta, el îmi apare într-o lumină sau alta.

Dar această diversificare a empatiei poate merge încă mai departe. Mai mult, ea merge întotdeauna mai departe.

Tendinţa mea de a apropia corpul, în gînd, de pămînt este una empirică. Aşadar, ea nu este de fapt una provenită din mine, ci una „impusă" mie de experienţă. Dar această experienţă s-a concentrat în mine sub forma unei reguli sau legi. Eu mă simt, aşadar, constrîns de *lege;* în cazul de mai sus, de „legea căderii". Aici, prin

Scanned with CamScanner

urmare, eu sînt pasiv, iar legea este elementul activ. Legea „domină" *gîndirea* mea.

Astfel se întîmplă lucrurile în ipoteza că eu mă gîndesc la *gîndirea* mea, adică reflectez la ea. Altfel se întîmplă dacă eu cuprind lucrurile cu ochiul. Atunci *aceste lucruri* apar dominate de lege. Ele apar *constrînse* în comportamentul lor de lege. Pămîntul este constrîns de legea atracției și se comportă activ față de piatră. Activitatea pămîntului este, prin urmare, la rîndul ei, pasivitate. Iar piatra este constrînsă, tocmai de această lege, a se adapta acestei activități, așadar, a se lăsa să cadă, fapt spre care tinteşte și activitatea. Astfel, noi imaginăm peste tot legi care guvernează asupra lucrurilor, și lăsăm lucrurile să se supună legilor. Dar și aceste legi sînt tot produse ale empatiei. Noi empatizăm tendința și acțiunea noastră empirică în abstract, ca realitate, în general, sau ca o conexiune a realității.

Dar de această empatie, din care provin pentru noi legile naturii, care se deosebesc de cele ale lucrurilor, putem să facem abstracție în ceea ce urmează. Rămînem la empatia în lucruri, prin care acestea devin purtători ai unei tendințe, ai unei acțiuni și suferințe, ai unei activități și pasivități, și purtători ai forțelor care se realizează prin acestea.

Această empatie capătă, în cazuri particulare, un caracter special sau altul, ceea ce înseamnă că noi empatizăm de fiecare dată în lucruri tendințele și forțele și activitățile care ne rezultă din raporturile empirice ale lucrurilor cu noi și din raporturile cauzale ale acestora între ele, cu un cuvînt, din constatările pe care le facem asupra lucrurilor. Pe cît de diferite se prezintă lucrurile experienței noastre, tot atît de diferite sînt tendințele, forțele, activitățile, pasivitățile pe care, empatizînd, le resimțim în ele.

Scanned with CamScanner

Încă o adăugire: din cele de mai sus nu trebuie să se înțeleagă cumva că orice conștiință privind „tendințele“ sau constrîngerile din lucruri *ar fi* empatie. Aceasta se *întemeiază numai* pe empatie. Am văzut mai înainte, la empatia în mișcările unui corp omenesc străin, că și cum „înțelegerea intelectuală“ se dezvoltă din empatia acestor mișcări. Un proces analog se petrece și aici.

Mai întîi, trebuie stabilit: în actul *empatiei înseși* sentimentul meu privind tendința și acțiunea nu este despărțit de acela al tendinței empatizate în lucruri. „Empatia“ constă tocmai în identitatea amîndurora sau în identificarea mea cu obiectul. Aceasta înseamnă: în empatia cu pămîntul și cu piatra, eu nu mă simt nici pe mine tinzînd, independent de piatră și de pămînt, și nici pămîntul ori piatra tinzînd, independent de mine. Nici nu mă simt pe mine tinzînd, și nici nu-mi reprezint, alături, pămîntul și piatra ca tinzînd. Ci mă simt tinzînd *în* piatră și *în* pămînt, sau în situația completă a plutirii pietrei deasupra pămîntului. Mă simt astfel în contemplarea plutirii.

Dar în măsura în care ies din empatie și, reflectînd, mă opun acestui fenomen, survine și aici, la fel ca în cazul pomenit mai devreme, o *separare*. Se separă: eul și situația de fapt existentă obiectiv. Totodată rămîne legată și de acestea din urmă tendința, și anume, ca *reprezentată*. Acum, așadar, tendința și, o dată cu ea, eul se dedublează. Acestei dedublări îi dau expresie atunci cînd spun: eu însumi tind, pe baza experienței, sau mă simt constrîns de ea, să *gîndesc* piatra căzînd spre pămînt; iar piatra, la rîndul ei, tinde *realmente* spre pămînt, respectiv, pămîntul constrînge *realmente* piatra spre el.

În același timp, se realizează obiectiv, încă o dată, acea altă separare în tendința activă a pămîntului și cea pasivă a pietrei, și așa mai departe.

Scanned with CamScanner

Capitolul al șaptelea

DESPRE FUNDAMENTUL ULTIM AL EMPATIEI ÎN FORMELE NATURII

Gîndirea cauzală ca mișcare aperceptivă

Empatia cu natura nu este, însă, empatia cu una sau alta dintre acele forțe, tendințe, activități singulare. Lucrurile naturii nu sînt pentru noi o însumare. Astfel am dat a înțelege că cele arătate pînă aici au nevoie de încă o completare esențială.

În primul rînd, să descriem diferența dintre două posibilități. Relația cauzală dintre lovitura pe care prima bilă o exercită asupra celei de a doua, pe de o parte, și mișcarea acesteia din urmă, pe de altă parte, este o relație a unor momente succesive temporal. În această succesiune temporală eu empatizez o acțiune corespunzătoare, care se desfășoară în timp.

Dar și între momentele simultane există relații cauzale. Există un raport cauzal de dependență între părțile unui copac sau ale unei stînci. Ramurile și crăcile copacului există prin trunchi; ele *n-ar exista*, sau n-ar exista la locul lor, fără trunchi. Iar partea de sus a stîncii n-ar exista acolo unde există fără cea de jos. Partea de jos mă obligă s-o gîndesc pe cea de sus existînd și menținîndu-se acolo sus. Ea o „poartă". Și această „purtare" este o acțiune empatizată în părțile de jos ale stîncii, este realizarea unei tendințe. Aceasta nu este, conform originii sale, nimic

Scanned with CamScanner

altceva decît tendința empirică resimțită de mine sau constrîngerea empirică de a *gîndi*, datorită părții de jos a stîncii, pe cea de sus ca menținîndu-se la locul ei. Prin aceasta, totodată, partea de jos a stîncii are o „forță". Dat fiind că în stîncă există, peste tot, părți de jos și părți de sus, în stîncă există peste tot asemenea „forțe" ale „purtării". La ele se adaugă greutatea, duritatea, soliditatea etc. Și acestea sînt forțe, tendințe, activități, pe care noi le empatizăm în stîncă.

Și acea acțiune ce constă în purtare se desfășoară în mod necesar în timp. Dar cum este posibil acest lucru, dacă, totuși, stînca este un dat simultan?

Aflăm răspunsul dacă ne gîndim că desemnatul contrast al simultanelor și al succesivelor *nu* există totuși în *contemplarea* noastră. Contemplarea însăși îl anulează. La fel de sigur cum stînca ce se înalță în fața mea există simultan, la fel de sigur se realizează și înțelegerea acesteia de către mine în mod firesc succesiv. Eu sesisez o parte după alta într-o mișcare continuă. Prin aceasta, *ia naștere* stînca. Nu în sine sau în realitatea fizică. Nu ia naștere nici *imaginea optică* a ei, ci stînca ia naștere în *înțelegerea* mea sau pentru activitatea mea de înțelegere. Stînca drept obiect al *înțelegerii* mele — acesta este singurul fapt despre care e vorba aici.

Astfel s-a anulat contrastul dintre succesiv și simultan — nu în general, ci în măsura în care intră în considerare aici. Și astfel înțelegem cum, și în cazul stîncii, cauzalitatea poate fi pentru noi o acțiune.

Menționarea acestei apercepții succesive ne conduce, însă, la o examinare generală mai amplă. Ne-am izbit aici de punctul în care ni se impune un temei mai general al animării lucrurilor, așa cum au fost privite pînă aici, mai mult, cel mai general temei al animării lucrurilor perceptibile senzorial. Ne amintim că eu am opus — încă în introducerea acestor reflecții asupra animării naturii — temeiurilor speciale ale animării naturii, așa cum a fost ea expusă pînă aici, un temei

Scanned with CamScanner

mai general al acesteia. În același timp, spuneam, acest temei general include temeiurile mai speciale ca modificări ale sale. Acest temei general este dat acum în apercepția succesivă a obiectelor percepției senzoriale.

Cauzele unei existențe sau ale unei întîmplări, despre care a fost vorba în cele de mai sus, apar, am văzut, animate, adică drept purtătoare de forțe, ca eficiente, ca purtînd în sine o tendință și o activitate, fiindcă eu mă simt „constrîns", prin ele, să mă gîndesc la efecte, sau, gîndindu-mă la ele, să progresez spre efecte. „Activitatea" cauzei este această progresie a mea, preocuparea mea interioară pentru efect, pe scurt, acțiunea mea, atîta timp cît aceasta nu apare ca acțiunea mea arbitrară, ci ca o acțiune impusă de cauză și, prin urmare, întemeiată pe ea, ca o acțiune *inerentă* ei.

Această acțiune este una interioară, mentală; ea este, scurt spus, o acțiune „*aperceptivă*". Este înțelegerea lăuntrică de către mine a efectului, după ce eu am înțeles lăuntric cauza și mi-am actualizat-o. Este o progresie a activității de înțelegere de la una la celălalt, și anume, o progresie existentă pentru mine în obiecte și în succesiunea lor temporală. Este o acțiune aperceptivă specifică. Dar ea se subordonează noțiunii generale a unei acțiuni aperceptive impuse mie *în general* de obiect.

O acțiune de același tip rezidă, de asemenea, în acel protest al experienței față de încercarea de a împiedica, în gînd, căderea corpurilor grele. Acest „protest" este acela al constrîngerii simțite de mine în gînd de a le lăsa să se cufunde. În măsura în care eu găsesc această acțiune mentală legată de corpuri sau întemeiată pe ele, pe scurt, impusă mie prin ele, corpurile îmi apar ca tinzînd în jos. Iar căderea lor apare ca activitate a lor.

Și această acțiune mentală este, spus în general, una aperceptivă. Ea este o modalitate specială a acesteia. Dar ea se subordonează, de asemenea, acestei noțiuni generale. Dacă urmăresc corpul *contemplînd*, eu îndeplinesc această mișcare aper-

Scanned with CamScanner

ceptivă. Şi, totodată, resimt constrîngerea de a-l contempla astfel.

Dar, în fiecare dintre cele două cazuri diferenţiate aici, acţiunea lăuntrică sau mentală sau aperceptivă este acţiune în sensul deplin al cuvîntului; adică, una care se îndeplineşte în timp. Ea este o apercepţie succesivă. Iar aceasta apare de fiecare dată ca impusă mie de obiect sau de obiecte.

Am numit acţiunea, în aceste două cazuri, *specifică*. Trebuie spus mai precis: ea este fundamentată specific. Ea îşi are temeiul special în experienţe specifice. În al doilea caz, este experienţa privind relaţia reciprocă dintre mine şi lumea corpurilor, în cel dintîi caz, este experienţa din care mie îmi apar conexiunile cauzale între obiectele corporale.

Dar, în ciuda acestei particularităţi, aceste două tipuri de acţiune mentală sau aperceptivă nu sînt nimic altceva decît posibilităţi sau modificări speciale ale aceleiaşi acţiuni aperceptive sau ale aceleiaşi apercepţii succesive pe care eu o exercit faţă de orice dat succesiv şi, cum tocmai am văzut, faţă de orice dat simultan, atunci cînd îl înţeleg ca unitate sau îl includ într-un întreg.

Empatia mişcării aperceptive în general

Dar să lăsăm acum acele experienţe speciale şi acele modalităţi întemeiate pe experienţe speciale ale acţiunii aperceptive sau ale „mişcării" mentale, şi să observăm mai îndeaproape acea apercepţie succesivă independentă de acestea şi care revine pretutindeni.

Aici, trebuie să distingem de îndată: noi *putem* exercita *voluntar* o atare apercepţie şi înţelegere succesivă. Eu pot, de pildă, alege unul după altul, după plac, dintr-o mulţime de puncte, pe unele sau pe altele şi să le cuprind într-o unitate.

Dar eu pot, pe de altă parte, şi să fiu constrîns de obiecte la o atare apercepţie şi înţelegere,

Scanned with CamScanner

Asta se întîmplă oricînd părţile unui obiect *se potrivesc* întrucîtva.

Dar dacă acesta este cazul, atunci eu am, în acelaşi timp, un *sentiment* de constrîngere. Iar atunci pare, la fel ca în acele cazuri ale „aperceptiei cauzale", că acţiunea mea interioară este legată de obiect, existentă în el, proprie lui, pe scurt, ea apare ca o acţiune a obiectului: eu empatizez acţiunea mea în obiect.

Cu aceasta este dată acum modalitatea generală a animării despre care am vorbit mai sus şi pe care o am în vedere de la începutul acestor consideraţii. Ea constă în empatia acestei acţiuni aperceptive sau a acelei activităţi de înţelegere pe care eu o exercit faţă de orice multiplu ale cărui părţi aparţin una alteia.

Această empatie generală este generală mai ales în sensul că ea nu lipseşte niciodată, că orice dat senzorial intră sub incidenţa ei.

Totodată, ea are, însă, şi un *caracter* general. Ea este în sine doar empatia unei acţiuni, a unei mişcări, a unei activităţi spaţiale în general. Ea îşi dobîndeşte conţinutul special din acele acte de empatie *speciale*, despre care a fost vorba *pînă aici*, sau din empatia acelor modalităţi ale unei acţiuni lăuntrice mai special structurate, pe care tocmai am descris-o din nou.

Acea stîncă ce se înalţă a fost pentru noi un exemplu de apercepţie succesivă a simultanelor. Ea poate să ne servească şi aici drept exemplu pentru empatia generală ce se găseşte în acest act. Noi ştim însă că această empatie generală are loc şi în succesive, şi alcătuieşte şi acolo cadrul general pentru empatia mai specială sau pentru forma mai specială a empatiei.

Eu percep stînca, zic eu, succesiv. Această percepere este activitate; iar această activitate este, în primul rînd, treaba mea. Dar eu nu o îndeplinesc voluntar, ci stînca mă provoacă la aceasta. Ea mă trimite de la un punct la altul. În timp ce contemplu stînca sau o fac obiectul atenţiei mele, eu resimt imboldul sau constrîngerea progresiei de la un punct la altul. O resimt

Scanned with CamScanner

nemediat în stîncă și pornind din ea. Simt tendința ca pe ceva provenind din stîncă, așa cum este ea. În măsura în care eu las stînca să se nască succesiv, se realizează, totodată, ceva care se află în propria ei natură. Acțiunea mea este, în același timp, acțiunea ei. Stînca ia naștere prin mine, și ia naștere, în același timp, prin sine sau din sine însăși.

Aici se poate obiecta: activitatea în chestiune poate fi, cu toate acestea, o activitate care nu permite *perceperea* mea. Dacă ea pare că există în stîncă, atunci poate părea, prin urmare, că stînca se percepe pe sine. Dar asta ar fi o absurditate.

În fapt, asta ar fi o absurditate. Dar ipoteza privind apariția ei este falsă. Activitatea este *în realitate* activitatea mea de percepere. Ea este activitatea progresiei și a preocupării mele. Dar ea *apare* ca activitate a percepției mele, mai general spus, ca acțiunea mea preocupată de stîncă sau realizată *față* de ea, abia prin confruntarea mea cu stînca. Ea apare așa abia dacă eu recunosc tendința ca provenind din mine și *raportîndu-se* la stîncă precum la un obiect care *mi se opune*.

Din contră, atîta timp cît o atare opoziție lipsește, sentimentul activității perceptive nu este nimic altceva decît un sentiment al activității sau al acțiunii *în general*. Este un sentiment al acțiunii care se asociază acelei mișcări, adică acelei deveniri succesive a stîncii.

Despre o asemenea opoziție a mea cu stînca nu este, însă, nicidecum vorba aici. Ci ipoteza este: eu contemplu stînca și *mă aflu*, contemplînd, *în ea*. Iar făcînd asta, eu resimt tendința și acțiunea *nu* ca provenind din mine și îndreptîndu-se spre stîncă, ci ca provenind din stîncă; așadar, activitatea este pentru mine *nu* activitatea mea exercitată asupra stîncii. Ea nu este, prin urmare, îndeosebi, activitate de percepere a acesteia, adică ea nu va fi resimțită de mine ca atare. Ea este pur și simplu acțiunea existentă sensibil în și o dată cu stînca, și prin care aceasta devine. Ea este progresia neîntreruptă de la o parte

Scanned with CamScanner

îndreaptă contra gravitației și o biruie. Printr-o asemenea biruință ea își cîștigă întinderea verticală și, prin această reușită, activitatea care se realizează. Este, în această reușită, o *tendință care se satisface.*

Totuși, această activitate rămîne ceea ce a fost inițial, și anume, acțiunea mea. Ea este, prin urmare, acțiunea mea îndreptată spre învingerea gravitației și realizîndu-se în această învingere. Eu desemnez această acțiune ca pe o înălțare. Acțiunea în chestiune constă, deci, într-o înălțare, și anume în înălțarea *mea.* Dar este o înălțare pe care eu o resimt în stîncă sau în contemplarea ei. Este o înălțare proprie empatizată în ea. Această înălțare este o înălțare de *tipul* aceleia pe care o simt cînd mă ridic, adică mă *menținînd*, prin propria mea activitate, în poziție verticală.

Dar, de aici, conținutul empatiei suferă, cu necesitate lăuntrică, o structurare mai specială și după alte direcții. Dat fiind că el este *empatizat*, adică atît cît aparține *stîncii*, îmi aparține și *mie*, contribuim, în mod necesar, *amîndoi* la el. Noi ne îmbogățim reciproc.

Pe de o parte, înălțarea este una reclamată de structura *stîncii*, adică una ce apare adecvată pentru producerea acestei forme determinate a stîncii. Adică, este îndeosebi viguroasă, puternică. Într-o astfel de înălțare se transformă, prin urmare, acțiunea empatizată. Ea se transformă într-o acțiune provenită dintr-un efort, adică dintr-o energie volitivă care întrece cu mult energia obișnuită a voinței mele.

Și, pe de altă parte, această înălțare este, ca *propria* mea înălțare, legată, în mod necesar, de atitudinea interioară globală care produce în *mine*, firesc, o asemenea înălțare. Adică, este legată de momentul afectiv din mine care îi aparține în mod necesar, după mărturia a ceea ce resimt eu. Prin urmare, eu iau cu mine în stîncă, în actul empatiei, acest moment afectiv. Înălțarea devine, prin aceasta, mîndră și cutezătoare. Mîndră și cutezătoare, deci cum e propriu în mod

Scanned with CamScanner

îndreaptă contra gravitației și o biruie. Printr-o asemenea biruință ea își cîștigă întinderea verticală și, prin această reușită, activitatea care se realizează. Este, în această reușită, o *tendință care se satisface.*

Totuși, această activitate rămîne ceea ce a fost inițial, și anume, acțiunea mea. Ea este, prin urmare, acțiunea mea îndreptată spre învingerea gravitației și realizîndu-se în această învingere. Eu desemnez această acțiune ca pe o înălțare. Acțiunea în chestiune constă, deci, într-o înălțare, și anume în înălțarea *mea.* Dar este o înălțare pe care eu o resimt în stîncă sau în contemplarea ei. Este o înălțare proprie empatizată în ea. Această înălțare este o înălțare de *tipul* aceleia pe care o simt cînd mă ridic, adică mă *mențin*, prin propria mea activitate, în poziție verticală.

Dar, de aici, conținutul empatiei suferă, cu necesitate lăuntrică, o structurare mai specială și după alte direcții. Dat fiind că el este *empatizat*, adică atît cît aparține *stîncii*, îmi aparține și *mie*, contribuim, în mod necesar, *amîndoi* la el. Noi ne îmbogățim reciproc.

Pe de o parte, înălțarea este una reclamată de structura *stîncii*, adică una ce apare adecvată pentru producerea acestei forme determinate a stîncii. Adică, este îndeosebi viguroasă, puternică. Într-o astfel de înălțare se transformă, prin urmare, acțiunea empatizată. Ea se transformă într-o acțiune provenită dintr-un efort, adică dintr-o energie volitivă care întrece cu mult energia obișnuită a voinței mele.

Și, pe de altă parte, această înălțare este, ca *propria* mea înălțare, legată, în mod necesar, de atitudinea interioară globală care produce în *mine*, firesc, o asemenea înălțare. Adică, este legată de momentul afectiv din mine care îi aparține în mod necesar, după mărturia a ceea ce resimt eu. Prin urmare, eu iau cu mine în stîncă, în actul empatiei, acest moment afectiv. Înălțarea devine, prin aceasta, mîndră și cutezătoare. Mîndră și cutezătoare, deci cum e propriu în mod

Scanned with CamScanner

firesc unei *asemenea* voințe și împliniri, unei îngrămădiri de asemenea mase — și tot atît de mîndru și cutezător mă simt și eu în stîncă.

O asemenea determinare mai precisă și, în același timp, o asemenea intensificare suferă, așadar, finalmente, acțiunea mea empatizată. În măsura în care eu o empatizez, ea se transformă, totodată, în asemenea mod. Întîi este nedeterminată, apoi dobîndește, prin stîncă, direcție și conținut. Pe de altă parte, ea apare ca rezultat al acelui *comportament* interior care *cere* un atare conținut, conform firii *mele* proprii. Iar acest comportament sau acest moment afectiv, conform naturii acestui *conținut*, apare *intensificat* în mod corespunzător. Rezultatul global este un produs al acestui afect reciproc dintre mine și datul obiectiv. El ajunge să se realizeze prin asemenea intensificare și îmbogățire reciprocă. Eu și stînca acționăm unul asupra altuia. Astfel, eu mă găsesc în cele din urmă în stîncă cu totul diferit de cum am fost în empatia generală inițială. Eul meu abstract *(ideell)* a devenit unul perfect *(ideal)*. Această minune a fost săvîrșită de procesul empatiei.

În același timp, totuși, această minune nu este deloc o minune, ci un lucru bine cunoscut și confirmat nouă de viața de toate zilele. Cunoaștem această relație mutuală din comunicarea de la persoană la persoană. Și aici, aceasta poate avea un rezultat asemănător. Eu pot și trebuie, din conviețuirea mea cu alții, din „dialog", să mă recapăt sporit și îmbogățit. Dar asta se întîmplă întotdeauna pe calea empatiei. Orice relație dintre indivizi se realizează în empatie constantă. Iar această empatie este de același tip cu empatia într-un obiect din natură. Invers spus: aceasta din urmă este un „dialog" între mine și obiect.

Aici s-a dat *un exemplu* de proces de empatie într-un obiect din natură. Însă acest proces se realizează în mod analog peste tot. Punctul de plecare este întotdeauna acea generală sau nedeterminată empatie a acțiunii aperceptive în general. Aceasta se transformă în empatie

Scanned with CamScanner

a acțiunii aperceptive, pe care eu o realizez în gîndirea cauzală. Astfel, acea empatie capătă un conținut mai determinat. Acțiunea empatizată se transformă în acțiune cu direcție determinată, și anume, în aceea pretinsă de relația cauzală empirică; astfel, ea se transformă, totodată, în empatia cu forțe, tendințe, activități clar *structurate*, și anume, cu acelea care există nemijlocit, întotdeauna, în empatia acelei acțiuni aperceptive ce poartă numele de gîndire cauzală. Acțiunea mea se umple cu aceste forțe. După ce a fost inițial doar o acțiune în general, ea se precizează ca acțiune în care se manifestă asemenea forțe și tendințe precise. Astfel, ea capătă, în același timp, ur caracter afectiv corespunzător.

Toate acestea s-au întîmplat dat fiind că eu mă aflu și zăbovesc, contemplînd, în obiect. Acțiunea s-a transformat prin obiect, iar obiectul — prin acțiunea mea. Totodată, amîndouă sînt doar o transformare unică, respectiv, transformarea unei unice acțiuni.

Pe aceasta din urmă o accentuez și aici, încă o dată, în chip deosebit. Eu simt în stîncă înălțarea mea și mă simt pe mine însumi înălțîndu-mă. Asta nu înseamnă nici că eu simt cum mă ridic și nici că eu simt o înălțare a stîncii. Empatia în chestiune exclude, ca orice empatie, atîta vreme cît este empatie deplină, acea separare între mine și stîncă. Ea desemnează unitatea deplină sau identitatea. Așadar, în ea eu nu simt nici o înălțare a mea însumi, *abstracție făcînd* de sau *alături* de stîncă, nici nu simt stînca înălțîndu-se ca un *lucru diferit de mine*, și nici nu-mi reprezint doar stînca înălțîndu-se, ci resimt înălțarea numai în stîncă sau în măsura în care zăbovesc în ea contemplînd. Este înălțarea mea, însă în stîncă; sau este înălțarea stîncii, dar în mine, adică în contemplarea mea. De altfel, înălțarea în sine nici nu există.

Dar și aici se realizează separarea pe care am văzut-o realizîndu-se în toate tipurile de empatie pomenite pînă aici. Ea se realizează și aici atunci cînd empatia conține a mai fi deplină.

Scanned with CamScanner

și, în plus, atunci cînd eu privesc înapoi asupra a ceea ce am resimțit contemplînd. Acum devine dublu ceea ce mai înainte era unic. Acum a venit abia, prin urmare, momentul în care pot spune: *eu percep stînca.* Acum abia activitatea de percepere, care în empatia deplină era numai o acțiune în general, a devenit *activitatea perceperii de către mine* a stîncii. Abia în confruntarea mea cu obiectul termenul „perceperea obiectului" a căpătat înțeles, în general. Întrucît, totuși, și acum acțiunea empatizată rămîne în continuare legată de stîncă, pot spune, pe de altă parte: stînca se înalță. Și, finalmente, le unesc pe amîndouă în propoziția: eu percep stînca succesiv într-o anumită direcție, *fiindcă* ea însăși se înalță în această direcție.

Scanned with CamScanner

Capitolul al optulea

UNITATE ȘI LIBERTATE ÎN NATURĂ

Empatia și unitatea

În cele precedente s-a *presupus* însă și un moment ultim al empatiei. Prin faptul că eu percep stînca succesiv și o preiau parte cu parte, ea devine pentru mine un întreg. Prin faptul că percep succesiv diversitatea pe care stînca o închide în sine, eu o concentrez, totodată, într-o *unitate* a stîncii. Aceasta se transformă pentru mine în unitatea unui *lucru*.

Astfel se definește acest moment ultim al empatiei. „Lucrul" este pentru mine întotdeauna un individ, unicul individ pe care-l cunosc nemijlocit, și anume acela comparabil cu mine însumi. Mai mult, el *este* acest individ.

Noi cunoaștem de mai înainte tendința concentrării diversității în unitate. Acesta este, în primul rînd, un principiu estetic formal general. Mai mult, este *principiul* estetic formal, adică acela care guvernează toate principiile formale. Dar aici forma a ajuns la un conținut și, abia astfel, a devenit estetică.

Eu desemnez mai exact acest principiu ca principiu al unității în diversitate sau ca lege a apercepției diferențiate a unității. Este inerent firii noastre — spuneam — să nu putem percepe altfel decît ca unitate o diversitate care a fost o dată percepută ca atare. Noi avem tendința

Scanned with CamScanner

de a o concentra într-o cît mai deplină unitate. Dar, în același timp, se menține și tendința de a sesiza particularul în sine. Sau, spus invers: există în noi o constrîngere înnăscută ca particularul care s-a oferit o dată apercepției să fie aperceput în sine și totuși, în același timp, după posibilități, să fie inclus într-o unitate sau să fie considerat ca o unitate nedivizată. Sau, în sfîrșit, reunind ambele aspecte: există în noi tendința ca apercepțiile particulare să fie ordonate și subordonate unei apercepții care le concentrează pe toate.

Această concentrare este, însă, în primul rînd, treaba mea; ea este reunirea de către mine a diversității într-un unic act de percepție. Unitatea pe care o dobîndește diversitatea prin concentrare este unitatea eului, la care diversitatea se raportează îndeosebi. Este unitatea acțiunii mele, aceea a unei „prinderi" *(Griff)* a apercepției, care prinde sau strînge la un loc diversitatea.

Dar noi vorbim și despre unități *obiective*. Orice „lucru" este o unitate obiectivă. Aceasta înseamnă: concentrarea operată de mine nu este voluntară, ci lucrul mi-o pretinde sau mă constrînge la ea. În această privință, unitatea este legată de lucru, existentă în el însuși, este ceva propriu lui. Dar această unitate este, cum s-a spus, unitate a eului. Așadar, eu găsesc în lucru eul unic nedivizat. Eu mă găsesc *în lucru* pe mine concentrînd sau cuprinzînd diversitatea.

Aceasta este, iarăși, o realitate specifică empatiei. Mai mult, este *realitatea* empatiei, în ea se realizează empatia despre care a fost vorba pînă aici.

Acest eu nedivizat își dobîndește conținutul sau precizările mai nete prin tendințe, activitate și pasivitate, forțe. El este punctul unitar în care se concentrează toate acestea.

Și aici trebuie din nou accentuat în mod deosebit: în empatia deplină, eul nu este separat de lucruri, și nici individualitatea lucrului, de mine sau de individualitatea mea. Eu mă

Scanned with CamScanner

resimt nemijlocit pe mine însumi, acest eu indivizibil, concentrînd diversitatea elementelor lucrului, și mă resimt în ele tinzînd, fiind activ, pasiv, mai mult sau mai puțin viguros, mîndru, cutezător și altele asemenea. A mă resimți *în lucru* ca acest „unu" indivizibil și, totuși, în diferite feluri — tinzînd activ, pasiv, și așa mai departe — în aceasta constă — atîta vreme cît mă contopesc cu lucrul contemplînd — unica modalitate în care eu mă resimt sau mă simt în asemenea caz. Și invers, individualitatea *lucrului*, închiderea tendinței, acțiunii și suferinței *lucrului* într-un punct, există pentru mine numai ca ceva resimțit acum de mine în mod nemijlocit.

Dar și aici se realizează, de îndată ce ies din empatia deplină, separarea. Eu sînt și ceva din afara eului empatizat, mă *opun* lucrului. Totuși, lucrul rămîne, în contemplarea retrospectivă, unitatea sau individualitatea pe care eu *am* empatizat-o o dată în el. Rămîne pe seama lucrului această existență originară din mine, concentrată în acel singur punct.

Empatia și „lucrul"

Abia din această percepere a lucrului ca individualitate apare nu noțiunea științifică a lucrului, ci noțiunea lucrului așa cum o avem noi, de obicei, în afara reflecțiunii științifice.

Ce este, întreb, unitatea lucrului — mă refer la unitatea obiectivă — pentru *reflecțiunea științifică?* Ea este, trebuie să răspundem, exclusiv acest abstract constînd în faptul *că* eu pot sau trebuie, la comanda experienței pe care o am în legătură cu aceasta, să concentrez diversitatea lucrului într-o unitate, *în cazul în care* eu contemplu această diversitate. Ea nu este în sine nimic altceva decît această simplă noțiune a unei *eventual* resimțite de mine *cerințe* sau necesități.

Altceva este noțiunea de lucru în viața obișnuită. El nu se mulțumește cu acest abstract;

Scanned with CamScanner

el vrea să reprezinte unitatea sau să se facă văzut. Şi este în stare să facă aceasta, pentru că este străbătut de empatie. Nu există — asta trebuie neapărat stabilit — unitate imaginabilă în afara unităţii pe care o resimţim în noi. Iar aceasta este unitatea eului identic cu sine şi care se manifestă în toate actele sale.

Unitatea eului este singura unitate imaginabilă, deoarece este singura ce poate fi resimţită nemijlocit, singura pe care o cunoaştem din experienţă. Orice altă unitate nu este nimic altceva decît acea complet goală noţiune sau este o repetare, o copie, un „analogon" al acestei unităţi a eului. Lucrul devine o unitate în sine —adică independent de faptul că îl concentrez aici într-o unitate — în măsura în care eu *permit* şi în gînd această unitate nemijlocit resimţită (sau un reflex al ei) pe care eu am empatizat-o în el.

Aşa, de pildă, pentru noi stînca sau copacul este o unitate în sine sau o unitate obiectivă. Dar să vedem din ce provine această unitate. Atunci cînd zic „copacul", eu am în vedere nu numai ceva unitar calitativ, ci şi ceva efectiv unic, dat o singură dată, un identic numeric.

Dar unde este acest unic? Eu văd alături în spaţiu un trunchi, crăci, ramuri, frunze, flori. Nimic din toate acestea nu este „copacul". El nu este nici această tulpină, nici această cracă şi aşa mai departe. Dar el nu este nici toate acestea laolaltă, deoarece atunci s-ar chema că este o pluralitate.

Copacul, acest dat o singură dată, prinde pămîntul cu rădăcinile şi tocmai acest copac, tocmai acest unul şi acelaşi se desface în crăci, apoi în ramuri, dă flori şi fructe. Acest tot face copacul din diferite locuri. Copacul, aşadar, există deodată în mai multe locuri. Cum este posibil acest lucru, dacă, totuşi, el există o singură dată?

Copacul, se poate spune, este întregul. Dar nu are nici un sens să se spună că acest *întreg*, numit copac, există în mai multe locuri deodată. Într-adevăr, acest *întreg nu* se află, totuşi, aici

Scanned with CamScanner

și acolo în același timp, ci aici și acolo se află numai părți ale întregului.

Dezlegarea enigmei se găsește în cele spuse mai sus. Cu alte cuvinte, ea se găsește în empatie. Prin aceasta se explică acele observații pe care le-am făcut asupra copacului. Copacul „prinde" pămîntul cu rădăcinile, „se desface" etc. Respectiv, copacul *se manifestă*, în același timp, în diferite locuri. Iar faptul că unul și același *se manifestă* simultan în diferite locuri, firește, nu constituie deloc o contradicție. Numai că acum trebuie să se știe: ceea ce se manifestă este o voință sau un „*analogon*" al acesteia. Omniprezența în diferite locuri e proprie voinței, și, în primul rînd, voinței mele. Voind, eu pot, în același timp, să întind brațul, să ridic capul și să mă proptesc sigur și ferm în pămînt. Totodată, voința sau eul volitiv este unicul — după cîte știm și ne putem imagina — care se poate bucura, indivizibil, de această omniprezență.

Iar întrucît eu contemplu copacul ca „*analogon*" al unui eu volitiv, pe scurt, ca individ, îi e proprie și lui această omniprezență. Copacul ca unitate, în contrast cu orice pluralitate, copacul care se află simultan aici și acolo, care acționează într-un fel aici și simultan, în alt fel, acolo, este un „*analogon*" al unității personalității mele volitive. Invers spus, unitatea personalității mele transpusă în copac — acesta este în realitate „copacul". Copacul este pentru mine o unitate obiectivă în sens deplin — adică în sensul unei unități care contrastează cu orice pluralitate, oricît de divers ar putea fi ceea ce, prin acest moment al unității, este concentrat întru întreg — pur și simplu în măsura în care este perceput de mine ca „analogon" al unui individ uman.

Aceeași stare de lucruri există și în alte expresii. Copacul „are" părți, el „are" un trunchi, „are" crăci, ramuri etc. El le „*are*"; el *nu este*, prin urmare, nimic din toate acestea; el este ceva diferit de acestea. Și este ceva activ în toate acestea sau față de acestea. Acest „a avea" nu înseamnă însă pur și simplu existența în spațiu

Scanned with CamScanner

a unor părți ale copacului laolaltă cu alte părți, ci este posesiunea, stăpînirea, puterea asupra a ceva. Este faptul că arborele *se manifestă* în crăci, ramuri etc. Este „a avea“ în sensul în care eu am membre. Iar aceasta nu desemnează o existență comună în spațiu — care aici n-ar avea nici un sens, întrucît „eu“ nu am nici un loc —, ci relația sensibil activă în care eu mă aflu cu membrele mele.

În cele din urmă, și faptul că un lucru „are“ însușiri, că acelea îi sînt „proprii“, îi „aparțin“, este expresia unei dependențe de felul celei ce există între mine sau voința mea, și cele ce-mi sînt proprii, îmi aparțin.

Apercepția unității despre care am vorbit mai sus nu exclude, cum s-a spus, apercepția pluralității. Mai mult, există tendința de a diviza unitățile. Pe de altă parte, există tendința de a cuprinde unitățile, din nou, în unități superioare.

Și asta este important pentru noi în această privință. Eu nu numai că asociez diversitatea copacului și unitatea individului—copac, ci includ și copacii în unitățile alcătuite din copaci. Nu numai că asociez diversitatea muntelui și unitatea muntelui, ci concentrez din nou munții în unitatea unui lanț muntos. Finalmente, eu concentrez toate lucrurile în unitatea naturii sau a unei conexiuni naturale. Și aici există întotdeauna o empatie, sau se presupune una. Muntele este un individ; dar și lanțul muntos este unul; în definitiv, întreaga natură este un individ unic. Pentru noi există pe multe trepte indivizi care includ alți indivizi sau se divid în aceștia.

În fine, cu acestea, a fost satisfăcută necesitatea de a face inteligibile pentru noi lucrurile din punct de vedere omenesc. Omenește inteligibil nouă ne este doar omul și ceea ce este gîndit ca identic. Iar omul ne este inteligibil doar ca individ, respectiv ca unitate a diverselor tendințe și acte de voință, acțiuni și suferințe. Noi nu numai că gîndim toate lucrurile astfel, omenește, ci le *resimțim* nemijlocit astfel. Facem asta în empatia estetică deplină.

Scanned with CamScanner

Empatia și principiile formale estetice generale

Dar să urmărim mai departe semnificația estetică pe care o dobîndesc principiile formale generale în această ordine de idei. Și principiul echilibrului în diferențiere, sau al subordonării diferențiatoare, cîștigă abia aici o asemenea semnificație. Unicul, care apare inclus într-un întreg, trebuie să-și afirme semnificația autonomă măcar relativ. Asta ar însemna, înainte de toate, ca unicul să fie obiect al unei considerări autonome. Din această autonomie a considerării, însă, ia ființă autonomia a ceea ce este considerat, în sensul autonomiei sau al autoafirmării individului.

Eu văd, de pildă, într-un peisaj, un lanț muntos unitar. Unitatea acestuia este, în primul rînd, o unitate spațială, adică o coexistență spațială. Mai este și omogenitate a imaginii, a caracterului vizibil etc. Această *unitate* se transformă în unitatea unei acțiuni identice, ce se realizează simultan în imagini diferite, și a unei forțe unice. În același timp, însă, și *reliefarea* autonomă a *munților* izolați apare ca o acțiune. Este o separare activă, o autoafirmare autonomă, adică din proprie voință, în detașarea spațială și într-o formă specială.

Alături de această diferențiere subordonatoare, am așezat mai sus subordonarea monarhică. Și în legătură cu ea e valabilă o observație asemănătoare. Ea nu este inițial, la rîndul ei, niuuic altceva decît o subordonare în *apercepere* mea. Activitatea de apercepție, care cuprinde întregul, se concentrează și pe sine, concentrează astfel, mai mult sau mai puțin, întregul într-o parte dominantă. Prin aceasta, unitatea a sporit. S-a obținut noua unitate, care constă tocmai în existența concentrării într-o singură parte. Dar și această subordonare sau dominare devine acum o subordonare și dominare, în sensul subordonării și dominării umane. Un masiv muntos nu *este*, numai din punctul meu de vedere, concentrat în muntele care-i domină pe toți ceilalți în înăl-

Scanned with CamScanner

ţime, ci — în măsura în care acel munte dominant pretinde această concentrare — *muntele* concentrează în sine întregul. El domină asupra acestuia, şi anume în sensul deplin al cuvîntului, mai mult sau mai puţin mîndru şi imperios. În acelaşi sens domină un copac falnic împrejurimile sale etc.

Am spus la un moment dat că monumentul care se înalţă pe locul lui domină piaţa şi că el pare redus dacă piaţa este prea strîmtă. Un asemenea monument nu este un obiect din natură. Dar eu nu-l iau în consideraţie aici în măsura în care el era o formă artistică sau alta, ci numai ca masă care domină împrejurimile. Şi aici, dominarea înseamnă în primul rînd: perceperea monumentului domină în *perceperea* unitară de către mine a pieţei. Şi acelaşi lucru înseamnă strîmtarea: eu mă simt restrîns în tendinţa mea de a atribui monumentului un spaţiu mai întins. Toată această stare de lucruri este însă obiectivată de empatia estetică. Pentru ea, lucrurile se petrec astfel: *monumentul* domină; el face asta aşa cum un om îşi stăpîneşte proprietatea sau sfera voinţei sale; în acest sens, el umple spaţiul dominînd. Şi acelaşi lucru este valabil pentru restrîngere: monumentul *însuşi* este restrîns, în dominarea lui, dacă piaţa este prea strîmtă. Ca şi dominaţia, la fel simţim restrîngerea în monument. Aici elementul dominant este *voinţa* care există în masa monumentului. La fel, această voinţă sau individualitate care stă înaintea mea suportă *restrîngerea*. Această individualitate este restrînsă aşa cum mă simt eu restrîns într-un spaţiu restrîns.

Cum ne amintim, eu am întrebuinţat — încă de la menţionarea iniţială a monumentului şi chiar mai des, în cursul primei noastre secţiuni — expresii care au sens doar în ipoteza umanizării. A trebuit să fac asta fiindcă vorbirea noastră a luat fiinţă sub înrîurirea şi constrîngerea umanizării. Vorbirea este cea mai imediată demonstraţie a acestei constrîngeri.

Scanned with CamScanner

Şi am mai spus mai devreme că, prin subordonarea „imanentă, monarhică", de pildă a dimensiunii unui dreptunghi faţă de cealaltă, dreptunghiul capătă precizie şi claritate a „*caracterului*". Acesta este caracterul care se află întotdeauna în subordonarea decisă a unui conţinut al voinţei mele faţă de un altul, în concentrarea întregii mele fiinţe interioare într-o direcţie unică.

Dar să mergem şi mai departe. Odată cu dominarea şi subordonarea îşi cîştigă totodată — graţie empatiei — şi echilibrul în care stă subordonatul faţă de dominant, indiferent de subordonare, semnificaţia sa estetică. Aceasta devine reacţie împotriva constrîngerii subordonării, devine autoafirmare activă în accepţia cea mai proprie. De aici se iscă impresia unei dominări *mai semnificative* şi a unei sporite calităţi lăuntrice a întregului; aşa cum, în întregul social, importanţa dominatorului şi calitatea întregului cresc o aată cu autoafirmarea indivizilor, sau o dată cu valoarea individualităţii aflate în subordonare şi în serviciu.

În fine, astfel, concentrarea unui obiect în multe puncte dominante, precum şi subordonarea acestora şi, prin ele, a întregului faţă de un „centru de greutate principal", ca şi, pe de altă parte, echilibrul într-un întreg bogat articulat, care rezultă de aici, devin semnificative din punct de vedere estetic. Faptul este comparabil cu comportamentul analog care apare în lumea personalităţilor vii şi care uneşte multe dintre acestea într-un întreg semnificativ şi bogat articulat.

Realitatea generală care există în toate acestea este întotdeauna aceeaşi. Ceea ce, în perceperea şi contemplarea obiectului şi în consacrarea contemplativă faţă de acesta, eu resimt ca siguranţă a mea, resimt ca legat de obiect, ca aparţinîndu-i, ca siguranţă a acestuia, pe scurt, eu mă resimt în obiect pe mine însumi.

Faptul că eu mă resimt în obiect ca individ unitar şi, prin asta, resimt obiectul ca individ, este, precum s-a spus, deplinătatea empatiei. Dar, totodată, este, tocmai prin aceasta, condiţia ultimă a *frumuseţii* obiectului.

Scanned with CamScanner

În legătură cu acestea, însă, s-a presupus că individualitatea este autentică, respectiv pozitivă, în sine unitară. Sentimentul frumuseții sau al valorii estetice este sentimentul purtător de fericire al forței, al bogăției și al unanimității individului cu sine însuși; este sentimentul aducător de fericire al trăirii plenare a individualității, în măsura în care este tocmai trăirea plenară a unei *individualități*, adică în măsura în care în aceasta se valorifică sau se manifestă o forță, o bogăție, o unanimitate sau o libertate interioară a individualității. Cum am văzut, un asemenea element pozitiv al unei individualități se poate manifesta sau îmi poate procura o conștiință superioară și prin suferință. Prin urmare, și distrugerea de care au parte copacul sau oricare alt obiect din natură poate să aibă semnificație estetică pozitivă. Despre asta vom vorbi mai pe larg mai tîrziu.

Aici ne este pusă în evidență mai cu seamă unificarea sau unanimitatea interioară a individului din natură. Trebuie să ne mai întrebăm cum se determină mai precis aceasta, sau cînd posedă pentru noi obiectul natural frumos o atare unificare. Această întrebare este identică cu întrebarea: ce anume leagă pentru noi părțile obiectului unele cu altele sau după care legitate ele ne apar ca omogene? Subliniez că, în cazul dat, e vorba despre obiectele din natură, nu despre unitățile create de noi.

De pildă, stejarului îi sînt proprii anumite trăsături principale ale structurii sale, o anumită formă de bază și un anumit caracter general al suprafeței trunchiului, crăcilor, ramurilor, scoarței. Și îi sînt proprii, de asemenea, nu frunze și fructe oarecare, ci frunze de stejar și ghindă. Ele îi sînt proprii în virtutea unei legități a naturii.

Aceasta, însă, nu în sensul că noi am deduce sau deriva, din legile generale ale naturii, cunoscute de noi, că și de ce frunzele și fructele stejarului *n-ar putea* fi altfel decît sînt, ci noi vedem doar

Scanned with CamScanner

că ele sînt așa și că mereu sînt așa; experiențele pe care le-am făcut în privința stejarului ne spun că stejarii poartă efectiv frunze de stejar și ghindă, iar nu, de pildă, frunze de fag și dovleci. Legitatea naturii pe care o găsim aici nu este, așadar, pentru noi, o legitate în sensul strict, adică nu este o legitate *necesară*. Ea este o regulă empirică, o „*deprindere*“ a naturii.

La fel de puțin, sau încă mai puțin putem deduce din legile naturii pentru ce, la stejar, forma de bază a frunzelor se modifică aici într-un fel și dincolo în altul, de ce o frunză este mică, iar alta mare, de ce una are o poziție, iar alta — altă poziție. Aici nu guvernează nici măcar regulile empirice sau deprinderile stabile ale naturii. Forma, mărimea, poziția frunzelor individuale sînt „întîmplătoare“. Dar chiar și aceste întîmplări îi sînt proprii stejarului, la fel ca și deprinderile stabile.

Dar, pentru noi, asemenea întîmplări sînt proprii în general obiectelor naturii. E propriu muntelui ca, la întîmplare, aici să urce, dincolo să coboare, e propriu pîrîului să șerpuiască la întîmplare într-o direcție sau alta. Și aici, ceea ce permite întîmplării să apară ca proprie obiectului din natură este experiența.

Dar obiectelor din natură le sînt proprii acele deprinderi generale ca și aceste întîmplări și în sensul că noi *înțelegem*, din esența lucrurilor și a conexiunii naturale, în ce măsură aceasta *trebuie* să se petreacă în cazul tuturor obiectelor din natură. Înțelegem cum legitatea din natură, în anumite condiții generale — și, în primul rînd, aceea a propriei „forțe vitale“ care guvernează în stejar —, poate și trebuie să permită să ia naștere anumite forme de bază stabile ale structurii și comportamentului. Și, de asemenea, înțelegem cum nesfîrșita diversitate a jocului forțelor naturii, a forțelor din copac, a forțelor din pămînt și, în fine, a forțelor din aer și din lumină, din furtună și din vînt, din căldură și

Scanned with CamScanner

din frig, care acționează asupra copacului, poate produce nenumărate întîmplări ale diferențierii formelor de bază în forme individuale; ba chiar *trebuie* să le producă.

Legitate și „libertate" în natură

Și aceste caractere, inteligibile conform legilor naturii, ale obiectelor din natură, deprinderile stabile și întîmplările nenumărate capătă semnificație estetică în măsura în care obiectul natural se umanizează și devine un individ modificat. Acum deprinderile naturii ne apar drept deprinderile stabile ale unui individ, precum caracteristicile statornice ale unui mod de comportare a acestuia. Acolo unde găsim asemenea caracteristici, vorbim despre *caracter*. Un astfel de caracter are, prin urmare, copacul în deprinderile sale formale stabile. Și la el, acestea sînt deprinderi de a se manifesta, de a exercita influență, de a-și trăi viața, întemeiate pe esența sa interioară.

Iar *întîmplările* naturii apar ca nenumăratele — de necuprins în vreo regulă ori în deprinderi stabile — modalități de comportare ale omului ca individ singular. Ele apar ca impulsuri spontane, ca un joc ce-și rîde de reguli, liber sau chiar capricios, pe scurt, ele apar ca expresie a libertății, și anume, a libertății ce se opune antecalculabilului, legității mecanice, automatului.

Asemenea libertate are valoare la om deoarece ea este semn al bogăției personalității, al sensibilității și excitabilității multilaterale, al nesfîrșitului joc al forțelor spirituale. Ea este agreabilă, căci este obiectul agreabil al unei asemenea bogății. Și ea este, de asemenea, obiectu agreabil al bogăției forțelor naturii, analoge forțelor spirituale ale omului. Este, așadar, un obiect frumos al întîmplării, adică al jocului liber, plin de schimbări, de necuprins în vreo regulă, al forțelor naturii, în care se manifestă o asemenea bogăție.

Scanned with CamScanner

Dacă am face abstracţie de această umanizare, n-ar rămîne din neregularitatea din natură decît negativul, lipsa de regularitate, iar din întîmplare — nimic altceva decît faptul negativ că noi nu am şti „ce se petrece“ în cazuri individuale. Ar rămîne realitatea ininteligibilă, brutală a „hazardului“, care nu este niciodată agreabil ca atare, din punct de vedere estetic.

Astfel, am obţinut noţiunea care defineşte scopul ultim şi suprem al umanizării naturii, noţiunea libertăţii. Frumoasa natură este, cu o veche expresie, simbol al libertăţii. Şi fiind asta, ea este frumoasă. În această libertate este inclus totul: forţa şi bogăţia manifestărilor, a activităţii; şi unitatea individului care alcătuieşte temelia tuturor acestora.

Scanned with CamScanner

Capitolul al nouălea

COMPLETĂRI LA EMPATIA CU NATURA

„Dispozițiile“ obiectelor din natură

Examinarea de pînă aici a empatiei cu natura necesită încă unele completări. După cele arătate, umanizarea, pentru noi, nu este numai empatia cutărei sau cutărei tendințe, acțiuni, suferințe în lucruri, ci este empatia unei individualități. Din așa ceva evoluează actele individuale ale acțiunii și suferinței. Această individualitate eu o văd în orice acțiune și suferință individuală. Totodată, eu văd un caracter ori altul; văd mîndrie, ușurință, demnitate, purtare jucăușă, pe scurt, analogii ale tuturor caracterelor omenești și ale modalităților generale ale omului de a se manifesta și a se simți. Toate acestea rezultă, din cele spuse, cu necesitate de la sine înțeleasă.

La aceasta este de adăugat, în primul rînd: tendința și acțiunea nu apar la mine numai dintr-un „caracter“, în sensul folosit pînă aici, ci ele provin și din dispoziții prietenești sau dușmănoase. Iar aceste dispoziții le transpunem asupra tendinței sau acțiunii din lucruri. Ele apar ca purtătoare ale uneia sau alteia dintre dispoziții, în funcție de ceea ce apare, din activitățile și funcțiunile lor, ca imediat folositor mie sau unui alt lucru, ca favorabil propriei mele manifestări libere sau liberei eficacități a lucrurilor sau ca imediat amenințător pentru mine sau pentru lucruri. Ceea ce mă protejează sau ceea ce acțio-

Scanned with CamScanner

nează asupra lucrurilor protejîndu-le pare a voi să protejeze și, de aceea, pare dirijat de o intenție prietenoasă; ceea ce îmi acordă mie sau lucrului spațiu ludic liber pare a se da bătut *pentru* a-l acorda. Locul liniștit pare a oferi voluntar confort, prin acest tip specific al senzației de bunăstare etc. Despre asta va fi vorba în cele ce urmează.

Masele informe

„Lucrurile" de care ne-am ocupat pînă acum au fost lucruri precis delimitate. Aici ne îndreptăm atenția și asupra acelor lucruri din natură ce nu manifestă nici o formă precisă, sau examinăm ceea ce există în natură independent de asemenea forme precise.

Și *masa* corporală, abstracție făcînd de forma ei, este vie. Ea are acele proprietăți de soliditate, tărie, moliciune, elasticitate, care, toate, poartă în ele umanizarea. Tot ceea ce ne propunme noi, în legătură cu masa, ne înștiințează despre aceste proprietăți: orice modalitate de manifestare a lor, orice tip de prelucrare și de utilizare. Pe de altă parte, și orice comportament al masei față de alte obiecte.

Iar acestui comportament al lucrurilor i se adaugă comportamentul față de lumină și aer, transparența sau străvezimea, și opacitatea, licărirea, strălucirea, scînteierea.

Iar acestuia, și altele: noi auzim masele *sunînd* într-un fel sau altul și credem a auzi nemijlocit o anumită esență interioară. Și în miros pare a se revărsa și manifesta o esență interioară a maselor.

În sfîrșit, vedem, tot nemijlocit, la mase o structură interioară; o structură mai fină sau mai grosolană. Un tip sau altul al conexiunii acesteia sau al alternanței diferitelor părți. Vedem în lemn fibrele și vinișoarele etc. Iar din toate acestea căpătăm presimțirea unui divers și rafinat, în definitiv, nesfîrșit de rafinat joc al forțelor naturii.

Scanned with CamScanner

Maselor în sens mai restrîns, maselor de mai mare sau mai mică soliditate li se opun fluidele, „elementele“ care nu prezintă nici o formă sau delimitare precisă, apa și norii, aerul și lumina, umbra. Se adaugă acestora căldura și frigul.

Este de prisos a se vorbi despre adîncimea limpede, despre curgerea domoală și curenții majestuoși ai apei, despre zglobiul, seninul joc al undei, despre murmurul pîrîului, despre legănarea și vuietul și spumegarea mării pătimaș agitate. Și nu este nevoie a spune ce nesfîrșit de diversă, caracteristică viață a naturii se vestește în acestea.

Și este în general superfluu, în fond, a vorbi despre viața „elementelor“. Norii trec domol, plutesc ușor, atîrnă greu, gonesc și amenință. Și asta par ei a o face grație unei forțe care există în ei. Iar în asta pare a se exprima un caracter și o dispoziție.

Aerul este un element vital. Asta presupune două aspecte. În primul rînd, că este viu; că el, tot prin propria sa forță interioară, se mișcă într-un fel sau altul, domol sau furtunos, liniștit sau plin de o voință pătimașă. Și în al doilea rînd, că el ne dă viață. Prin aceasta se înțelege aici viața sensibilă, intensificarea sensibilă a trupescului și a spiritualului, pe scurt, a întregului nostru *sentiment vital*, așa cum pare el a ajunge la noi din adierea aerului care ne înconjoară. Aerul pare a revărsa viață și a o dărui de bunăvoie. El pare cuprins de o asemenea dispoziție față de noi.

Cineva poate spune că nu știe nimic despre o dispoziție prietenoasă a aerului. Atunci îi răspund că nici eu nu „*știu*“ nimic despre asta, dar că mie îmi pare că în aerul jucăuș care mă înconjoară ar exista ceva comparabil unei dispoziții umane prietenoase.

Precum aerul, tot astfel anima și căldura. Ea nu încălzește doar suprafața corpului meu, ci mă încălzește lăuntric, dă întregii mele

Scanned with CamScanner

trăiri șocul de undă la care mă gîndesc întotdeauna cînd spun că sînt încălzit *lăuntric*.

Altădată mă răcorește răceala umbrei; exterior și, totodată, iarăși, lăuntric. Eu devin lăuntric mai liber, mai vioi, mai activ, pe scurt, mai „proaspăt".

Iar lumina nu numai că dă viață, ci ea îmi oferă, într-un fel, lumea întreagă. Îmi face vizibil tot ceea ce este vizibil și, prin aceasta, îmi creează plăcerea de a vedea.

În contrast cu ea, și întunericul are pentru mine o anumită semnifcație estetică. Prin „întuneric", înțeleg nu noaptea neagră, care ascunde totul, ci, de pildă, întunericul care ne dezvăluie minunea lumii astrale, pe care ziua o ascunde; și, în primul rînd, întunericul care înfășoară obiectele, le anulează precizia obișnuită și le unește cu întregul, iar în acest întreg ne face să presimțim o nesfîrșită plenitudine.

Valențele estetice reduse ale simțurilor inferioare

O dată cu observațiile făcute aici, s-a delimitat problema semnificației estetice a senzațiilor simțurilor inferioare. Fără îndoială, frumosul ne este transmis, în primul rînd, prin ochi și prin ureche. Iar pentru aceasta există două motive.

Primul: conținuturile acestor simțuri superioare se unesc în structuri mai bogate, care, prin urmare, pot deveni purtătorii unui conținut sufletesc mai mult sau mai puțin bogat. Dimpotrivă, asta nu e propriu conținuturilor simțurilor inferioare. Mirosurile, gusturile, temperaturile nu se coordonează în structuri spațiale, nici nu produc, în succesiunea lor temporală, un întreg care să se poată compara cu graiul omenesc sau cu opera de artă muzicală.

Firește, gusturile pot să se succeadă într-o alternanță abundentă. Dar lipsește de aici acel tip de unificare și de opoziție interioară, de afinitate și de eterogenitate corespunzător diverse-

Scanned with CamScanner

lor trepte ale consonanței și disonanței tonurilor, care să le poată reuni într-o imagine generală unitară, mai mult sau mai puțin bogat diferențiată și capabilă să se structureze conform unei legități interioare proprii.

Aici mă opresc un moment pentru a elimina din discuție o neînțelegere frecventă. Să zicem că o masă e aranjată cu îndemînare; felurile care se succed se „potrivesc" unele cu altele. Aici, s-ar putea crede că avem de-a face cu ceva comparabil melodiei sau asocierii frumoase a culorilor. Dar oricine știe ce vrea să însemne această „potrivire": mîncarea precedentă o face întotdeauna mai gustoasă pe cea următoare, stimulează sau întreține apetitul pentru ea, adică face disponibil organul senzorial al gustului pentru aceea.

Această „potrivire" este fundamental diferită de potrivirea reciprocă a tonurilor succesive ale melodiei sau de aceea a culorilor juxtapuse ale unei frumoase combinații coloristice. În aceste cazuri — întrucît preiau pe cale aperceptivă tonurile, respectiv, culorile, și le asociez într-un întreg —, eu capăt prin simpla contemplare a acestui întreg un sentiment al unanimității sau unificării lăuntrice tocmai a acestui *întreg*. Acest întreg îmi apare, într-o atare *contemplare* concentrată, *în sine însuși* omogen lăuntric. Datorită structurii sale, el poartă această unificare interioară în sine.

În succesiunea agreabilă de mîncăruri nu e vorba nici pe departe de așa ceva. În contemplarea concentrată, întregul alcătuit din gusturi care se succed nu-mi apare ca purtător al unei unificări interioare agreabile, ci, pur și simplu, fiecare gust succesiv este plăcut în sine, fiindcă organul pentru aceasta este cît se poate de disponibil sau cît se poate de puțin tocit. Pe scurt, fiecare gust unic al contemplării concentrate nu poartă în sine nici un alt motiv de plăcere.

Drept contraargument la cele de mai sus, ar putea fi citat simțul pipăitului, care ar putea da o imagine a obiectelor corporale. Dar de aici

Scanned with CamScanner

lipsește cel de-al doilea aspect, prilejul pentru *empatie*. Pe cît de sigur formele văzute includ nemijlocit impulsul spre mișcări — spre „imitația interioară“ — la fel de puțin, după cîte știm, este acesta cazul pipăitului. Mai exact spus, în simpla *contemplare* a imaginilor formelor spațiale pe care o produce pipăitul obiectelor nu există nemijlocit imboldul „instinctiv“ spre „imitări“ interioare.

Firește, asupra acestora se poate pronunța în detaliu numai orbul. Văzătorului, pipăitul unui obiect, de pildă, al unei statui, îi poate procura o imagine mai limpede a unor forme. Dar aceasta este, totuși, doar un sprijin al văzului.

Toate acestea nu exclud, totuși, ca simțurile inferioare, prin conținuturile lor, să poată aduce o *contribuție* la impresia estetică a lucrurilor. Ele pot și trebuie să o facă, întrucît și noi ne resimțim nemijlocit și în ele.

Dar la această „empatie“ noi nu putem ajunge pe calea pe care ajungem la empatia cu vizibilul și audibilul.

Noi dăm corpului nostru o formă vizibilă și producem sunete, iar prin acestea două facem cunoscut interiorul nostru. Există mișcări expresive și sunete expresive. Dimpotrivă, eu nu comunic în același fel, nemijlocit, interiorul meu prin mirosuri, gusturi, temperaturi. Nu există nici un *limbaj* al mirosurilor, al gusturilor, al temperaturilor etc. Din anumite procese interioare nu *iau naștere* anumite mirosuri, gusturi, temperaturi.

Și presupunînd, de asemenea, că ele s-ar naște pentru mine, respectiv că eu însumi le-aș *percepe*, ele n-ar putea fi, totuși, *co-percepute* de alții.

Pe scurt, pe de o parte, mirosurile, gusturile, temperaturile nu dețin în mine însumi poziția, și, pe de altă parte, nu au pentru alții semnificația ce revine formelor sau mișcărilor vizibile ale corpului meu și sunetelor mele. Ele nu se află într-o conexiune de același tip cu procesele din mine, mai cu seamă cu afectele mele sau cu modalită-

Scanned with CamScanner

ţile mele generale de excitare interioară. Şi ele nu se transmit nemijlocit altora, precum mişcările şi sunetele mele. Astfel, am definit de fapt opoziţia fundamentală dintre conţinuturile simţurilor inferioare şi cele ale simţurilor superioare.

Posibilitatea empatiei cu conţinuturile simţurilor inferioare

Astfel, rămîne doar o singură posibilitate a empatiei cu conţinuturile simţurilor inferioare: anumite impresii ale simţurilor inferioare acţionează nu numai asupra organelor mele senzoriale şi a celor ale corpului, ci ele trezesc în mine, în acelaşi timp, un sentiment psihic vital, mai mult sau mai puţin general şi cuprinzător, care depăşeşte efectul corporal. Iar acesta apare în aşa fel legat nemijlocit de impresiile senzoriale pomenite, încît eu îl resimt direct în consacrarea contemplativă faţă de impresii şi îl simt ca pe ceva existent nemijlocit în ele sau dăruit „prietenos“ către ele.

Despre asta a fost vorba încă mai sus. Am văzut deja cum căldura şi răceala acţionează asupra întregii mele personalităţi, asupra întregii modalităţi a existenţei mele psihice. Chiar şi parfumul unei flori nu este doar numai acest parfum, ci el are un efect înviorător care depăşeşte aceasta; el răcoreşte şi trezeşte o senzaţie de satisfacţie generală. Acelaşi lucru este valabil pentru gustul unui fruct suculent.

Să presupunem acum că eu resimt acest sentiment psihic vital ca izvorînd direct din căldură sau răceală, din mirosul sau gustul unui obiect, ca legat de acesta, ca existent în acesta; mă simt înviorat în fiinţa mea întreagă în măsura în care îmi îndrept atenţia asupra obiectului diferit de mine, mă simt *astfel* în pura *contemplare* a acestuia. Atunci aici există frumuseţe sau un moment al frumuseţii.

Dar se pune acum întrebarea pînă unde se poate întîmpla asta. De pildă, trec printr-o pă-

Scanned with CamScanner

dure; nu contemplînd, ci în plină realitate senzorială. Eu *simt* răcoarea și parfumul pădurii, și mă simt, prin aceasta, înălțat, însuflețit, răcorit, înviorat în existența mea. Dacă simt această viață sau această răcoare ca revărsată de pădure, ca o parte integrantă sau ca un moment al vieții pădurii, și dacă uit, în acest timp, de eul meu real, dacă simt aceasta în timp ce sînt cu gîndul la pădure și la această viață a pădurii, atunci răcoarea și parfumul sînt momente din esența estetică a pădurii. Ele sînt expresia unei calități și a unei superiorități care sălășluiesc în ea și pe care eu le simt nemijlocit; ele sînt o modalitate a ei de a-și manifesta esența interioară, într-un mod nemijlocit resimțibil de către mine.

Dar există pericolul ca această consacrare interioară față de pădure și această uitare a eului meu real să nu se realizeze; ca eu să resimt viața pe care răcoarea și mireasma pădurii mi-o dăruiesc, activitatea intensificată, prospețimea, nu ca pe un moment al vieții pădurii, ci ca pe ceva în folosul acestei personalități reale — care, de exemplu, se plimbă sau care, după o alergare rapidă, *are nevoie* de răcoarea înviorătoare, sau care *absoarbe* conștient acest parfum — și care-i este dăruit realmente de către pădure; ca eu, cu alte cuvinte, să resimt toate acestea ca provenind din corpul meu, ca bazîndu-se pe efectul pe care răcoarea sau mireasma le exercită asupra *corpului* meu, pe scurt, ca nemijlocit legate de corpul meu și abia mijlocit legate de pădure.

Dar în măsura în care se întîmplă așa ceva, viața dăruită nu mai este un moment din viața pădurii, ci un moment din plăcerea propriei mele vieți corporale, diferită de viața pădurii. Pădurea nu este atunci *frumoasă*, ci utilă acestei plăceri față de propria viață, legată de acest corp. Ea este numai ceea ce îmi dă mie prilejul să mă bucur în mod special de altceva, și anume de corpul meu și de viața mea corporală. Dar frumusețea se întemeiază pe empatie; iar empatia este o trăire extatică a mea; o eliberare mentală a mea din mine, doar în măsura în care eu mă aflu și *mă*

Scanned with CamScanner

simt, pe mine însumi, contemplînd, în obiectul frumos.

Finalmente există, însă, un unic mijloc pentru evitarea unui atare pericol. Pentru a savura estetic viaţa pe care conţinuturile simţurilor inferioare o închid, eu trebuie să renunţ la senzaţie. Trebuie să o savurez din depărtare, adică în simplă *reprezentare*.

Presupun acum că mă plimb prin pădure — nu efectiv, ci privind pădurea. *Văd* umbrele răcoroase sau *văd* fructul zemos, văd floarea cu ale cărei forme şi culori este asociat empiric parfumul. Abia acum mă pot elibera de eul meu real. Eu mă aflu în pădure doar prin contemplare, iar prin contemplare mă aflu în mijlocul răcorii şi resimt efectul răcoritor în *contemplarea* mea. Simt acest efect în măsura în care sînt cufundat în ceea ce văd, îl simt, aşadar, numai în pădure, ca pe ceva propriu ei. La fel simt prospeţimea fructului zemos în fruct, ca pe propria sa prospeţime, respectiv, ca pe o specifică animaţie interioară. Eu mă simt simpatizînd cu această esenţă a sa.

Dar atare plăcere estetică faţă de conţinuturile simţurilor inferioare o dobîndesc, în modul cel mai sigur, în artă. Faţă de opera de artă nu există pericolul ca eu să-mi pun eul real în relaţie cu aceste conţinuturi. Arta îmi restituie întotdeauna aceste conţinuturi numai sub forma unor conţinuturi *reprezentate*. Eu nu simt răcoarea sau căldura, nu simt zeama fructului gustîndu-l, ci le *contemplu* în obiecte.

Dar în acest punct, adică în privinţa existenţei nemijlocite a calităţilor simţurilor inferioare în percepţiile vizuale, există din nou diferenţe considerabile între domeniile senzoriale individuale. Menţionam, mai înainte, printre altele, mirosurile. Cu ele, se pare, merge rău în acest punct. Eu nu pot descoperi că la trandafirul pictat mai poate fi vorba de mirosul cunoscut al trandafirului şi despre efectul său înviorător. Acelaşi lucru este valabil şi despre gust. Am pomenit mai sus şi despre senzaţia suculenţei fructului.

Scanned with CamScanner

Dar aceasta nu este doar o senzaţie gustativă, ci şi una tactilă.

Din contră, calităţile tactile par a intra în discuţie, din punct de vedere estetic, într-un grad considerabil mai înalt. Mă gîndesc, de pildă, la moliciunea şi rezistenţa, la asprimea sau netezimea unei ţesături, a unui covor sau a unei tapiserii, a unei haine. Eu nu *văd* nici aceste calităţi. Dar le *contemplu* nemijlocit în ţesătură. Iar în contemplarea moliciunii am totodată nemijlocit senzaţia de satisfacţie pe care aceasta o dă, prin elasticitatea sa, la atingere; în contemplarea netezimii — senzaţia de libertate a alunecării care îmi este înlesnită prin netezime; în contemplarea rezistenţei şi asprimii — senzaţia de agresivitate ameninţătoare, potrivnică confortului meu. Dar şi despre aceasta vom mai vorbi mai tîrziu.

Imediat alături de senzaţiile tactile pot fi aşezate senzaţiile de căldură şi de frig care au fost deja evocate mai sus. În orice caz, ele se numără printre acelea pe care le „contemplăm" în majoritatea obiectelor. Dar, totuşi, numai într-un anumit fel. Noi contemplăm răcoarea umbrelor, căldura luminii soarelui. Şi atunci simţim ceva din puterea însufleţitoare a pădurii şi din aceea înviorătoare a răcorii.

Senzaţiile reprezentate ale simţurilor inferioare

În cele precedente a fost vorba despre semnificaţia estetică a *conţinuturilor* simţurilor inferioare. Aici, este decisiv a delinia problema referitoare la semnificaţia estetică a *conştiinţei* noastre, *pentru ca* aceste conţinuturi să fie *percepute*. Am vorbit mai sus despre căldura şi răceala *contemplate* ale unui lucru. *Nu* am vorbit despre *senzaţia* de căldură sau de frig, pe care o percep la un *om* real sau reprezentat artistic; sau: nu despre oameni reali sau reprezentaţi, cărora le este vizibil cald sau vizibil frig.

Scanned with CamScanner

Dar să spunem un cuvînt și despre asta. În acest caz, trebuie subliniat, în primul rînd: ceea ce contemplu eu nemijlocit la omul căruia îi este cald sau căruia îi este frig *nu* este căldura sau frigul, ci *dispoziția* omului, excitația interioară, felul în care se simte față de căldură sau de frig, confortul sau inconfortul său. Și numai aceasta poate avea semnificație estetică. Conținut al obiectului estetic este doar ceea ce există nemijlocit în el. Că acest mod de a se simți este *condiționat* de senzațiile de căldură sau de frig, aceasta este doar o reprezentare asociativă. Ea poate surveni mai mult sau mai puțin limpede. Așadar, în sine, adică independent de efectul asupra individului pe care eu îl văd nemijlocit și cu care o resimt simultan, ea este complet lipsită de semnificație și expresie. Aceasta este valabil pentru viața obișnuită; și, cu atît mai mult, pentru impresia estetică. În nici un caz ea nu este proprie obiectului estetic. Ea este obiectul unei reflecții secundare.

Pe aceeași linie cu reprezentarea faptului că cineva are o senzație de căldură sau de frig, stă reprezentarea senzației de durere, de dezgust, de voluptate a unui om real sau reprezentat. Aici trebuie însă adăugat: conținuturile *acestor* senzații nu *pot* aparține obiectului contemplării mele sau nu pot exista pentru mine în contemplarea unui obiect decît în așa fel încît eu să am impresia că acel cineva le *simte* și el. Pe cît de sigur, în cazul căldurii și al frigului, există două posibilități — prima: contemplu răceala unui obiect, și a doua: eu văd că un om are o senzație de căldură sau de frig —, la fel de sigur există aici numai o posibilitate: eu văd la un om că el *simte* durere, dezgust și așa mai departe.

Dar și aici se petrece același lucru pe care îl văd nemijlocit la un om: doar *reacția* față de aceste senzații, afectul sau dispoziția în care senzația îl aduce în mod vizibil. La fel, am — cel mai lămurit în cazul dezgustului — o reprezentare a *ceea ce este simțit* sau a *conținuturilor* senzației. Dar din nou e valabil: conținutul senzației însuși,

Scanned with CamScanner

precizat calitativ ca atare, independent de efectul pe care-l exercită asupra omului sau de momentul afectiv ce-i aparţine, este, pentru reprezentarea mea, o chestiune complet nesemnificativă. Aşadar, şi reprezentarea sa este perfect irelevantă din punct de vedere estetic. Şi aici trebuie să adăugăm: oricum ar sta lucrurile, în nici un caz acest conţinut reprezentat al senzaţiei nu aparţine obiectului estetic.

Obiectul estetic şi „senzaţiile" mele „organice"

Aici s-a presupus că conţinutul pe care altul îl simte ar fi *doar* reprezentat de mine. La fel, un lucru complet diferit de reprezentarea că cineva ar avea una dintre senzaţiile aici desemnate, este faptul că eu am acele senzaţii. Dacă o operă de artă stîrneşte în mine senzaţii sexuale sau senzaţii de dezgust, dacă şi reprezentarea că ele ar fi simţite de către un om reprezentat se transformă într-o senzaţie proprie corespunzătoare sau într-un imbold ori o dispoziţie către aşa ceva, atunci eu sînt cu desăvîrşire în afara contemplării estetice. Asemenea senzaţii proprii aparţin întotdeauna eului meu real, care stă faţă în faţă cu opera de artă. Ele nu fac opera de artă nici frumoasă, nici urîtă, căci acestea două sînt noţiuni *estetice*. Ele *distrug* doar opera de artă; pentru *mine*, dacă dispoziţia mea individuală poartă vina apariţiei unor atari senzaţii; *obiectiv*, dacă faptul de a provoca asemenea senzaţii se află în însăşi natura operei de artă. Ele pun eventual în locul obiectului contemplării estetice ceva *respingător* din punct de vedere senzorial.

Dar în legătură cu aceasta ajung încă o dată la senzaţiile de mişcare.

Văd un om mergînd. Aici, din nou, ceea ce eu privesc la acel om nu este ceea ce simte el, ci mersul său, adică această acţiune, acţiunea volitivă interioară şi libertatea, uşurinţa, siguranţa, mîndria acesteia. Şi numai în mod secundar se poate

Scanned with CamScanner

asocia la aceasta reprezentarea încordărilor mușchilor și tendoanelor, întinderilor și strîngerilor pielii, frecării articulațiilor, pe scurt, a senzațiilor periferice care rezultă din această acțiune. Dar, cum s-a spus mai sus, în contemplarea omului care îndeplinește o mișcare, eu sînt complet inconștient de aceste reprezentări. În orice caz, ele se retrag departe, în planul al doilea. Și chiar dacă ar fi întrucîtva conștientizate în impresia pe care mi-o face cel care merge, ele nu formează, totuși, cum de asemenea s-a mai spus, nicidecum obiectul interesului meu. Tot interesul a fost ocupat de acea acțiune interioară și de libertatea, ușurința ei etc. Și *întocmai* așa se întîmplă lucrurile în contemplarea *estetică* a mersului.

Dar și aici este cu totul altceva decît *reprezentarea* senzațiilor periferice, propria *resimțire* a acestora, așadar, propria mea senzație a încordărilor mușchilor, a frecărilor articulațiilor și așa mai departe. Am văzut că privirea mișcărilor corporale mă poate invita la imitație exterioară. Atunci, în mine se declanșează procesele periferice corespunzătoare. Și, poate, în cazul unei asemenea priviri nu lipsesc niciodată anumite încordări în unele sau altele dintre părțile corpului meu. Asemenea încordări vor surveni și la contemplarea obiectelor din natură, cum ar fi, spre pildă, la privirea unei stînci care se înalță cutezător.

Presupunînd însă că eu *sînt atent* și la acestea, așadar, că mă îndrept lăuntric spre senzațiile corporale care se produc în mine cu asemenea ocazie, atunci eu mă aflu perfect în afara oricărei contemplări estetice, ca și atunci cînd simt, în fața operei de artă, dezgust, durere etc. și sînt solicitat oarecum de aceasta. Și acele senzații chinestezice sînt cu totul și cu totul obiectul eului meu real, iar bucuria față de ele este bucurie față de procesele din *corpul* meu.

De fapt, așa cum s-a zis, eu nu pot avea nici o bucurie în legătură cu asemenea senzații corporale. Eu mă pot bucura doar în legătură cu acțiunea mea lăuntrică, viguroasă, liberă, lesnicioasă.

Scanned with CamScanner

Iar această bucurie este estetică numai în măsura în care eu resimt această acțiune în obiectul estetic. Dacă raportez aceasta *simultan* și la senzațiile mele corporale reale, dacă mă bucur, de pildă, în fața stîncii care se înalță, și de propria mea înălțare efectivă exterioară, de această imitare *exterioară*, atunci mă abat parțial de la obiectul estetic. Nu mă mai aflu cu totul în contemplarea aceluia, m-am îndreptat, contemplînd, în același timp, către această personalitate reală care stă în acest loc. Așadar, bucuria mea nu mai este simplă bucurie față de stîncă. La fel de sigur cum înălțarea mea interioară în stîncă dezghioacă esența estetică a stîncii, tot atît de sigur această înălțare exterioară *față de* stîncă *nu* aparține stîncii. Aparține atît de puțin acesteia precum împrejurimile stîncii sau ale unei statui, ale unui tablou, căldura și răceala dominante, sau senzația de oboseală, foame sau sete, atunci cînd sînt obosit corporal dinaintea contemplării acestor obiecte sau cînd am uitat de mîncare sau băutură, aparțin impresiei estetice a acestor obiecte.

Este neapărat de dorit ca toate cele ce intervin întrucîtva, în contemplarea estetică, în senzațiile corporale ale contemplatorului să fie supuse unei reflecții mai pătrunzătoare. Frumusețea unui obiect este, o dată pentru totdeauna, frumusețea acestui *obiect*, și nu plăcerea față de ceva ce aparține corpului meu. Firește, *teoria* estetică poate, de dragul prejudecăților, să confunde adecvările corpului meu la obiectul respectiv cu conținuturile acestuia. În contemplarea estetică efectivă, însă, eu nu mă gîndesc niciodată că răceala și căldura, foamea și setea, oboseala sau excitația sexuală, sau oricare alt conținut al „senzațiilor organice“ pe care le găsesc în corpul meu ar fi o parte integrantă a obiectului estetic care se află în fața mea. Prin urmare, nu-mi vine niciodată în minte să adaug confortul sau inconfortul acestor stări corporale la frumusețea obiectului, respectiv, să le scad din aceasta. Eu văd și știu clar: aici sînt eu, acolo — obiectul contemplat,

Scanned with CamScanner

„Dispoziții“ și sentimente ale dispoziției

Acele elemente „fluide“ sau acele elemente naturale generale despre care a fost vorba mai sus au, mulțumită specificității lor, încă o semnificație estetică specială. Ele sînt purtătorii specifici ai *dispoziției*. Aici, ne întîlnim cu un nou tip specific de empatie. Pe acesta va trebui pus un accent special.

Ce este dispoziția? Răspund: dispoziția este nu un sentiment în sine, ci o adecvare a mea; eu *sînt* dispus așa sau altfel. Abia acestei stări i se asociază un sentiment ca expresie constantă nemijlocită. Acest sentiment care însoțește dispoziția îl numim sentiment al dispoziției.

Asemenea sentimente ale dispoziției sînt exemple particulare de sentiment. Un sentiment se asociază o dată unei senzații precise din punct de vedere al conținutului; el își are, în aceasta, obiectul său. Pe aceste sentimente le vom numi sentimente precizate din punct de vedere al conținutului sau obiectual. Sentimentele dispoziției se opun acestora ca un tip diferit.

Contemplu o linie unică, de pildă, o spirală, și am, în asta, un sentiment de satisfacție; acest sentiment nu este un sentiment al dispoziției. Nici sentimentul care apare raportat la un întreg cuprinzător, ca întreg, sau în întreg, nu este, pe scurt, un sentiment al dispoziției. La fel, sentimentul care îmi apare din contemplarea unei figuri umane în ansamblu, din forma ei globală, din structura și raportul părților, nu este un sentiment al dispoziției. Chiar și impresia pe care o capăt din contemplarea corpului omenesc are minimum cu putință în comun cu dispoziția. De aceea arta plastică este, dintre toate artele, cel mai puțin o artă a dispoziției. Aici, chiar obiectul are, în cel mai înalt grad, caracterul unei precizii obiectuale. Iar aici este indiferent dacă eu contemplu corpul omenesc sau statuia în detaliile lor sau în întreg.

Dacă vrem să înțelegem ce sînt dispozițiile, trebuie, înainte de toate, să ne îndreptăm privirea

Scanned with CamScanner

în altă direcție. Să fim atenți, în primul rînd, la dispozițiile din viața obișnuită. Mi se întîmplă ceva cît se poate de supărător, poate chiar rușinos. Aici însă atenția mea nu mai este îndreptată spre această întîmplare, ci spre alte senzații care nu au nici o legătură cu întîmplarea.

Dar întîmplarea rușinoasă își produce mai tîrziu efectul în mine. Prin aceasta, noile senzații nu se schimbă din punctul de vedere al conținutului. Eu resimt exact ceea ce aș fi resimțit dacă aș fi fost cruțat de supărare sau de rușine. Dar modul în care resimt noul suferă o schimbare. Libertatea și liniștea înțelegerii acestuia de către mine, consacrarea mea față de el s-au tulburat. Procesele psihice se desfășoară în mine — fără a se fi schimbat din punct de vedere al conținutului — în mod diferit, anume, tocmai, cu libertate și liniște reduse. Iar această modalitate diferită de desfășurare a procesului psihic, ritmica specială a acestei desfășurări, caracterul global al excitației mele psihice — aceasta este dispoziția.

Pe aceasta se fixează sentimentul dispoziției. Acesta are, în această modalitate de desfășurare a procesului psihic sau de ritmică generală a acestuia, cauza sa imediată. Nu în senzațiile prezente precise conținutistic, nici în senzația supărătoare sau rușinoasă precedentă. Aceasta a trezit deja în sine sentimentul supărării sau al rușinii; dar acesta nu este nici el un sentiment al dispoziției.

Prin urmare, și sentimentul, anume, sentimentul dispoziției, îmi apare neraportat, din punct de vedere al conținutului, la senzațiile prezente precise conținutistic. Acestea sînt, pentru mine, în parte și în întreg, purtătorii unui sentiment propriu. Iar de acesta sentimentul dispoziției rămîne izolat. Dacă mi se oferă ceva frumos, eu nu pun sentimentul dispoziției pe socoteala acelui ceva. Eu spun: ce văd sau aud aici este la fel de frumos ca de obicei; dar nu sînt eu *în dispoziția de a mă bucura* de el. Pe scurt, am conștiința nemijlocită a faptului că sentimentul se referă nu la o senzație sau alta, ci la dispoziția care provine

Scanned with CamScanner

din aceasta, la modul special de a resimți senzația.

Sau eu mă aflu într-o stare corporală deosebită; viața mea trupească este deosebit de liberă, se desfășoară ușor și viguros, plină de vioiciune. Atunci, și întreaga mea viață psihică se desfășoară mai liberă și mai ușor. Nici aici „dispoziția" nu constă în senzațiile particulare, ci în modalitatea globală de desfășurare a fenomenului psihic. Eu raportez, prin urmare, sentimentul dispoziției, care, în acest caz, este un sentiment de plăcere, nu la senzațiile particulare, ci la dispoziție. Dacă sînt întrebat ce mă bucură aici, sau ce lucru deosebit de plăcut mi se întîmplă sau îmi apare în fața ochilor, eu zic: nu este nici una, nici alta; sînt doar într-o dispoziție rozã.

Această stare de lucruri este stranie și merită atenția specială a psihologului și a esteticianului. Să ne gîndim că această modalitate globală de desfășurare a vieții sufletești nu este ceva ce poate apărea conștiinței mele ca o imagine, precum un munte sau o casă pe care le percep sau mi le reprezint, ori ca un act al voinței mele sau un afect al supărării, legat de o anumită senzație. Pot desemna dispoziția cu un nume general. Dar nu o pot asimila reprezentării. Ea este de nedefinit și de neasimilat, este ceva imprecis, fluid, plutitor, inefabil. Și, totuși, sentimentul meu este legat în mod conștient de ea. Eu știu nemijlocit că sentimentul nu se referă la una sau la alta dintre cele pe care eu le trăiesc, mi le reprezint, le gîndesc, ci se referă la această modalitate generală de desfășurare a vieții psihice prezente, pe scurt, la dispoziție.

Dispoziții în natură

De acest tip sînt și dispozițiile pe care le găsesc în obiectele contemplate din punct de vedere estetic, și sentimentele dispoziției pe care le am față de ele; de pildă, dispoziția care există pentru mine într-un peisaj și sentimentul dispoziției față de

Scanned with CamScanner

acest „peisaj de atmosferă“ (*„Stimmungslandschaft“*).

Purtători ai unor astfel de dispoziții sînt, cum s-a spus mai sus, în primul rînd aerul, lumina, umbra, întunericul, căldura, frigul, norii, apa. Faptul este evident dacă ne gîndim ce sînt aceste elemente ale naturii pentru noi: nu, sau nu numai, purtători ai anumitor funcțiuni vitale particulare, ci purtători ai unui efect general animator, intensificînd, animînd, accelerînd, înlesnind, eliberînd sau calmînd, reținînd, încordînd și relaxînd întreaga activitate vitală. Toate acestea nu sînt senzații particulare sau conexiuni ale acestora, ci o dispoziție în sensul definit mai sus.

Această dispoziție se găsește *în mine*, ea este dispoziția *mea*. Dar ea provine din natură, unde guvernează și stăpînesc aceste elemente vitale. Astfel, pare că dispoziția sălășluiește în natură; în contemplarea nemijlocită, eu o găsesc asociată acestor elemente.

De asemenea, nici aici sentimentul dispoziției, în funcție de temeiul genezei sale, nu se referă la particulare, în primul rînd, la forma particulară și la activitățile vitale precise conținutistic care se exprimă în aceasta. Dar, de asemenea, nici la întreg, ca element concentrat, într-un anume fel, al activităților vitale particulare, ci el merge sau ține spre ceva care este diferit și de acest întreg, ceva care învăluie inefabil acest întreg și se joacă în jurul lui. Pot denumi și acest „ceva“ cu nume generale. Numesc dispoziția veselă, melancolică, senină, serioasă, posacă etc. Dar nu pot sesiza, analiza, defini acest ceva. El există pentru mine numai sub forma sentimentului și a conștiinței secundare că ține spre ceva general, care guvernează în întregul perceput, dar tocmai inefabil, nedeterminabil, că nu se referă la ceva ce trăiește în peisaj, ci la pulsația generală a vieții în întregul peisajului.

Scanned with CamScanner

Semnificaţia estetică deosebită a acestor dispoziţii constă în faptul că în ele eu empatizez obiectul în mod deosebit total, adică atît de general, atît de cuprinzător, şi nu ca cineva ocupat sau acţionînd într-o anumită direcţie. Pe de altă parte, această stare de lucruri îşi are, în acest imprecis, în acest dizolvant, în această lipsă de conţinut concret, reversul său negativ*.

---

* O completare în mai multe privinţe a celor înfăţişate în această secţiune oferă consideraţiile psihologico-etice pe care le-am făcut în lucrarea mea „Problemele fundamentale ale eticii" *(Ethischen Grundfragen)*, Hamburg şi Leipzig 1899. Trimit mai cu seamă la primele trei capitole ale acestei cărţi. Pentru capitolele 5 şi 6 ale acestei secţiuni trimit, în afară de aceasta, la scrierea mea „Despre simţire, voinţă şi gîndire" *(Von Fühlen, Wollen und Denken)*, Leipzig 1902, ca şi la „Trăsături fundamentale ale logicii" *(Grundzüge der Logik)*. Trebuie să rog mai ales ca viziunile, concepţiile mele estetice să fie puse în relaţie de ansamblu cu concepţiile mele psihologice şi, în primul rînd, psihologico-etice. Estetica, s-a spus încă în introducere, este o disciplină psihologică. Iar estetica şi etica, în ciuda deosebirilor lor, se găsesc în cea mai intimă corelaţie (*n.a.*).

Scanned with CamScanner

SECȚIUNEA A TREIA

ESTETICA SPAȚIULUI

Capitolul întîi

MECANICA ESTETICĂ

Linia geometrică

Nu numai corpul omenesc, așa cum ni se înfățișează în realitate, este pentru noi animat, ci noi asociem aceeași viață, sau una asemănătoare, și formelor corporale ce ni se înfățișează *în sine*, adică desprinse de corp. La fel, desenele care reproduc corpurile omenești ne reprezintă tot acest lucru animat, cu toate că ele sînt esențial diferite de imaginea corpului viu. Această situație de fapt devine inteligibilă dacă ne gîndim că formele corpului omenesc sînt, de la bun început, ca *atare* sau ca *forme* de acest tip, obiect al empatiei.

În același fel și formele *lucrurilor*, în detașarea lor de lucruri, rămîn purtătorul vieții lucrurilor. Și acest fapt este inteligibil pentru noi. Să ne amintim aici, în mod special, că noi găsim înlănțuite cauzal în natură, *ca atare*, forme ale lucrurilor, modalități ale ansamblului lor, mișcări ale anumitor forme. Atunci, și forțele și activitățile care par a exista în lucruri, datorită acestor raporturi cauzale, trebuie să apară legate ca atare de modalitățile de existență spațială și de mișcări.

Dar, înainte de orice, pentru noi este important, în legătură cu aceasta, următorul fapt: noi găsim în natură nu numai conexiuni primare în cadrul unui ansamblu de lucruri ori al altuia, dar-

Scanned with CamScanner

descoperim în aceasta și cele mai generale legități ale fenomenului spațial în general. Dar acestea, *ca* cele mai generale legități, nu au formele concrete ale lucrurilor drept purtătorii lor specifici, ci sînt legate de formele „abstracte", care sînt conținute în acestea numai drept componente. Așa se realizează legea căderii în linia dreaptă pură, legea mișcării ondulatorii în linia ondulată geometrică pură ș.a.m.d.

Și aceasta face ca și asemenea forme „abstracte" să apară pline de viață. În același timp, această viață este ea însăși, conform naturii acelor legități, generală și abstractă. Ea este un efect al forțelor mecanice generale ale naturii.

Cu aceasta, am făcut trecerea la estetica formelor geometrice. Acestea sînt acele forme abstracte în care se exprimă și ajunge la contemplare pură o legitate generală a naturii, sau un efect al acelor forțe mecanice generale.

Dar am anticipat. Mai întîi, trebuie să definim altfel formele geometrice despre care vrem să vorbim aici: ele sînt acele forme în care *nu sînt reproduse* forme de lucruri din natură, așa cum acestea ni se înfățișează nemijlocit. Ele sînt, în opoziție cu cele reproduse, forme liber *create*.

Dar adaug de îndată: pe noi nu ne interesează aici faptul că aceste forme nu sînt forme naturale concrete, ci faptul că ele apar semnificative estetic independent de existența lor în lucrurile din natură. Despre formele corpului omenesc spuneam că sînt frumoase, respectiv urîte, fiindcă aparțin corpului omenesc. Dimpotrivă, formele „geometrice" au valoare pozitivă sau negativă în sine, respectiv, ca aceste forme anume.

De unde provine semnificația estetică a acestor forme? De ce sînt frumoase formele geometrice frumoase?

Scanned with CamScanner

Răspunsul la această întrebare pare simplu atunci cînd formele în chestiune sînt regulate. Se va spune: formele regulate sînt frumoase tocmai datorită regularității lor. Linia dreaptă, de pildă, mulțumită omogenității direcției; circumferința, mulțumită modificării pretutindeni identice a direcției etc.

De fapt, știm acum că regularitatea, adică revenirea identică a aceluiași element, este un temei al sentimentului de plăcere. Dar aici nu mai este vorba în general despre sentimentul plăcerii, ci despre sentimentul *plăcerii estetice*. Este vorba despre frumusețe. Și se pune întrebarea dacă regularitatea geometrică ca atare produce sentimentul plăcerii estetice, sau dacă îl produce ca expresie a unei regularități sau legități de alt tip.

Linia dreaptă AB evoluează, se desfășoară, se întinde sau se lungește de la A spre B, sau de la B spre A, sau din mijloc spre ambele extremități. Ea face una sau alta în funcție de aprecierea mea. Dacă este verticală, ea se înalță sau coboară.

Prin aceste expresii, noi atribuim liniei mișcări și statuăm în ea o activitate motrice. Facem aceasta cu toate că linia se menține în mod evident în repaus absolut și nu putem remarca nici un fel de activitate la ea.

Cu toate acestea, aceste expresii, atunci cînd le folosim, nu ne par absurde, cum ni s-ar părea absurd să se spună despre o formulă matematică că ar fi parfumată sau despre o suprafață neagră că ar fi albă. Noi credem, în ciuda a ceea ce ne spun ochii, că ele sînt absolut normale și firești. Ele ne par perfect obiective.

Sau, cum par a socoti unii, astfel de discuții despre mișcări și activități spațiale în linia dreaptă ar caracteriza cumva linia doar ca imagine a unei dimensiuni și a unei direcții identice? Ar fi straniu. Cum pot eu caracteriza conținutul unei percepții prin expresii care sînt complet străine de calitatea obiectivă a perceputului, ba chiar o con-

Scanned with CamScanner

trazic direct? Şi se obişnuieşte, totuşi, a se proceda astfel. Şi se obişnuieşte, de asemenea, nu o dată, să se răstoarne chestiunea, iar elementul motrice să fie caracterizat prin a se spune că se găseşte în repaus.

De altfel, această părere este respinsă cît se poate de hotărît de conştiinţa noastră imediată. Am spus mai sus intenţionat că linia orizontală AB se întinde în funcţie de *aprecierea* mea de la A spre B, *sau* de la B la A, *sau* de la mijloc spre ambele extremităţi. Linia rămîne, din punct de vedere obiectiv, absolut identică. Dar acele descrieri vizează fiecare altceva. Ele consideră, nu exclusiv, dar în funcţie de esenţa lor intrinsecă, *linii diferite*. În primele două cazuri, pentru mine linia este îndreptată din interior spre direcţii opuse; în cazul al treilea, ea este, în acelaşi timp, dublu îndreptată. Ea are o altă esenţă interioară în fiecare dintre cele trei cazuri.

O esenţă lăuntrică fundamental diferită de aceasta are linia verticală, care îmi apare ca înălţîndu-se. Iar de această linie verticală care se înalţă este iarăşi lăuntric diferită cea care coboară. Că, în toate aceste cazuri, linia, privită din punct de vedere geometric, este mereu una şi aceeaşi linie, e un fapt care dispare complet înapoia acestui contrast al esenţei lăuntrice, aşa precum identitatea a două cuvinte dispare complet pentru mine îndărătul semnificaţiei lor diferite.

Dar activitatea spaţială pe care o găsesc în linie include două aspecte: pe de o parte, mişcarea şi, pe de altă parte, acţiunea care se realizează sau se satisface prin mişcare. Să luăm în considerare, mai întîi, primul moment.

Mişcarea spaţială este un fenomen mecanic; direcţiile ei sînt direcţiile unui fenomen mecanic. Acest fenomen mecanic este, în primul rînd, elementul prin care se precizează acea „esenţă lăuntrică" a liniilor. Tot el creează, de asemenea, diferenţierile caracteristice ale *direcţiei* liniilor. Diferenţa dintre direcţia liniei orizontale şi a celei verticale, de pildă, nu este o diferenţă geometrică, ci una mecanică. Direcţia verticală este direcţia

Scanned with CamScanner

în care acționează gravitația și în care are loc reacțiunea imediată împotriva gravitației; linia orizontală este neutră față de acest contrast.

Elementul mecanic există, așadar, în primul rînd, în linie. Ea este obiectul unei „interpretări" mecanice. Regularitatea ei este nu numai regularitate geometrică, ci și legitate mecanică. În linia dreaptă, un unic impuls al mișcării se realizează complet liber, adică fără a fi incomodat sau abătut de altceva.

Legitatea mecanică drept bază a satisfacției

Această legitate mecanică trebuie să aibă o semnificație pentru satisfacția față de linie. Și ea este un tip de regularitate. Așadar, dacă place, așa cum tocmai constatam, regularitatea, trebuie să placă și *această* regularitate. Unitatea calitativă a fenomenului mecanic pe care noi o găsim în linie trebuie să fie temeiul unei senzații de plăcere.

Dar putem să mergem mai departe și să spunem: această legitate mecanică nu se adaugă regularității geometrice ca o nouă condiție a satisfacției, ci ea este *condiția* acesteia.

Se vorbește în arhitectură de profiluri care au forma unui semicerc sau a unui sfert de cerc. Dar, privite mai îndeaproape, aceste linii de profil nu sînt jumătăți sau sferturi de cerc și se deosebesc considerabil de aceste forme regulate din punct de vedere geometric. „Profilul în semicerc" al unui tor sau al unei cavete a coloanei, de pildă, se prezintă ca un semicerc aplatizat, deci turtit, sau ca o elipsă aplatizată, deci turtită. Să ne imaginăm arcul arhitectonic în mîner de coș. Acesta este o linie în care, făcînd abstracție de simetria jumătăților din dreapta și din stînga, nu e de găsit nici un element formal identic, care să se repete; așadar, în afară de această simetrie, el nu prezintă nici o regularitate geometrică.

Dar în toate aceste forme există din plin legitatea mecanică. Aceasta a apărut aici *în locul*

Scanned with CamScanner

regularității geometrice. Linia pomenită mai sus ia naștere prin faptul că o linie care se desfășoară după legea mișcării semicirculare sau eliptice este expusă unei *rezistențe* verticale, peste tot aceeași, care se înnoiește de la un punct la altul. În manieră analogă se nasc diferitele „profiluri semicirculare" ale bazelor coloanelor.

În sfîrșit, să facem un experiment simplu pentru a răspunde la întrebarea dacă regularitatea geometrică sau legitatea mecanică stă la baza frumuseții unei linii. Linia ondulată este agreabilă. În legătură cu acest caracter agreabil, ne-am putea referi la identitatea unei creste de val cu alta sau a unui gol de undă cu altul, apoi la simetria crestelor de val și a golurilor de undă și la simetria în sine a crestei valului și a golului de undă.

Dar aceste elemente de regularitate geometrică pot fi multiplicate: dau acelei creste de val și acelui gol de undă forma unui semicerc; fac, deci, să se transforme alternativ unele în altele, în sus și în jos, semicercuri deschise. Acum au rămas elementele de regularitate geometrică care luaseră naștere mai înainte; în afară de asta, am dobîndit însă un nou element, și anume curbarea constantă în fiecare dintre semicercuri. Rezultatul, însă, este o linie cu desăvîrșire imposibilă din punct de vedere estetic.

Dar aici se vede numaidecît cine poartă vina. Această linie este imposibilă *din punct de vedere mecanic*. Mișcarea în fiecare dintre semicercuri continuă în mod firesc, odată ce a început, uniform, adică semicercul se completează spre circumferință. Din contră, o asemenea mișcare nu poate trece sau nu se poate transforma din sine însăși într-o curbare în direcție contrară. Un asemenea fenomen mecanic ar fi un miracol de neînțeles.

Din contră, linia ondulată vădește o *legitate* unitară din punct de vedere mecanic. Noi vedem în ea o mișcare care progresează rectiliniu, asociată cu o oscilare elastică într-o direcție perpendiculară pe aceasta. Dacă linia ondulată evoluează în ansamblu orizontal, atunci această oscilare

Scanned with CamScanner

este verticală. Mișcarea ascendentă găsește de fiecare dată în ea însăși o rezistență elastică, ce crește, deci, după legea elasticității, care aduce la un punct mișcarea descendentă în starea de repaus, iar apoi produce o mișcare descendentă asemănătoare ș.a.m.d.

Vedem, prin urmare, că legitatea mecanică unitară care pare a produce o linie face linia agreabilă, chiar dacă rezultatul acestei legități mecanice nu este regulat din punct de vedere geometric, ci anulează regularitatea geometrică. Invers, regularitatea geometrică este dezagreabilă dacă ea contrazice legitatea mecanică. Din asta rezultă că factorul decisiv este legitatea mecanică. De asemenea, regularitatea geometrică posedă semnificație estetică numai dacă și întrucît dă expresie unei atari legități mecanice.

Posibilitatea „interpretării mecanice"

Simpla existență a legității mecanice în sine nu poate, însă, sta la baza nici unei frumuseți. Asta înseamnă două lucruri.

În primul rînd, legitatea mecanică nu trebuie să fie prezentă numai în sine, ci și pentru noi. Și ea trebuie să existe nu numai pentru o minte chibzuită și speculativă. Noi știm, firește, adică acela care s-a gîndit vreodată la aceasta știe că linia ondulată ia naștere în felul mai sus arătat. Îmi este, de pildă, cunoscut că oscilația particulelor de aer, care sînt scoase prin mișcarea unui diapazon din poziția lor de repaus și ciocnite de particulele de aer învecinate, iar apoi aruncate înapoi, se mișcă încoace și încolo, cum pare a se mișca linia ondulată încoace și încolo. Înțelegem mișcarea în linia ondulată dacă ne amintim de asemenea procese din natură.

Totuși, asemenea reflecții ne îndepărtează de examinarea unei linii ondulate. Și chiar admițînd că s-ar potrivi aici, n-ar produce nici o satisfacție estetică. Aceasta ia ființă, și trebuie să ia ființă pentru noi, nu din reflecție, ci din contemplarea

Scanned with CamScanner

nemijlocită, fără meditații asupra existenței legității mecanice, fără vreo știință rațională despre aceasta.

Totuși, noi avem, firește, într-un anume sens, „știință" despre această legitate. Dar o atare știință poate exista sau — lăsînd la o parte „știința" — poate *exista pentru mine* o legitate mecanică fără să-mi dau seama de ea.

Aceasta ne-o arată experiența cotidiană. Eu merg, dansez, alerg cu patinele și execut, în ultimă instanță, mișcări foarte complicate, ținîndu-mă în echilibru sigur. Fac asta după o regulă sau după o lege. Am această lege ca îndreptar. Dar nu am nici o conștiință despre ceea ce spune ea.

Totuși, această lege nu-mi este înnăscută. N-am venit pe lume ca patinator iscusit. Dimpotrivă, am dobîndit asta prin experiență. Am observat cum trebuie să mă comport într-un caz sau altul pentru a mă ține în echilibru.

Dar de aici a apărut pentru mine o regulă sau, dacă vreți, mai curînd o deprindere generală. Experiențele s-au condensat în așa ceva. Iar apoi mișcările mele se fixează cu totul de la sine, fără să fie nevoie de vreo reflecție. Ele se îmbină în lege, cum se spune, automat. Legea este nu un obiect al conștiinței mele, dar totuși posesiunea mea spirituală stabilă. Prin urmare, ea își exercită acțiunea în mine chiar dacă eu nu sînt *în măsură* să mi-o conștientizez. Ea se exercită în fiecare caz în funcție de natura cazului. Exprim clar acest lucru spunînd că: eu nu am nici o cunoștință rațională despre lege, dar „o simt".

Astfel, noi simțim tot felul de legi sau reguli. Vorbim despre un simț al limbii și vrem să spunem cu asta că o legitate a limbii ne conduce corect, fără ca noi să știm, totuși, să exprimăm această legitate. Același lucru îl avem în vedere cînd vorbim despre „tact", de pildă, despre tactul etic: o regulă a comportamentului etic ne călăuzește fără ca noi să știm că o avem în conștiință.

În primul rînd, însă, în asemenea fel ne călăuzesc anumite legi motrice. Și ele fac asta în dublă direcție. Pe de o parte, ne îndrumează practic.

Scanned with CamScanner

Ne conduc spre alții în *aprecierea* de către noi a formelor și mișcărilor spațiale.

Și aceasta ne-o arată experiența cotidiană. De pildă, ca să citez un exemplu mai puțin evident aici, am o impresie nemijlocită în legătură cu acele mișcări care îi sînt firești omului și cu cele care sînt forțate; adică, cele în care se manifestă liber un impuls motrice existent inițial sau o combinație, poate nu foarte simplă, existentă inițial de asemenea impulsuri, și dimpotrivă, acele mișcări la care se asociază tulburări, intervin obstacole, la care noi impulsuri motrice întrerup sau corectează desfășurarea firească a unei mișcări deja începute.

Un sentiment asemănător am și în evaluarea mișcărilor din lumea materială.

În sfîrșit, noi efectuăm, însă, atari aprecieri în primul rînd față de formele geometrice. Iar aici ne conduce senzația mecanică — nu întotdeauna sigur, dar, în mare, uimitor de sigur.

Interpretarea mecanică și recunoașterea liniei

Aici trebuie să se înțeleagă, mai cu seamă, un lucru. Cum recunosc eu, de fapt, cercul drept cerc, elipsa drept elipsă, linia ondulată drept linie ondulată, spirala drept spirală? Mă gîndesc în special la acea spirală la care curbarea se realizează din ce în ce mai repede, apoi încetinește, și, în cele din urmă, se transformă asimptotic în identitate a curburii.

La această întrebare se poate, eventual, răspunde: am văzut adeseori asemenea linii și le recunosc pe baza memoriei formale senzoriale.

Dar aceasta este o imposibilitate în împrejurările date. Poate, pentru a alege un exemplu relativ simplu, n-am văzut niciodată o linie ondulată care să semene celei percepute de mine acum. Am văzut doar tot felul de alte linii ondulate. În acest caz, eu recunosc prezenta linie ondulată

Scanned with CamScanner

nu în sine, adică pentru că ea concordă, în fiecare dintre părțile ei, cu imaginile din memorie ale celor precedente, ci fiindcă ea are comun cu acestea elementul care face ca linia ondulată, în general, să fie „linie ondulată".

Însă acest element comun tuturor liniilor ondulate nu se găsește nicăieri în datul concret. Linia ondulată nu devine linie ondulată printr-o anumită formă a curburii, care se găsește aici sau acolo, nici prin succesiunea și transformarea reciprocă a anumitor curburi. Ea nu este, mai ales, nimic din ceea ce eu văd la o anumită linie ondulată, nimic din ceeea ce este, în general, comun liniilor ondulate.

Dimpotrivă, elementul comun caracteristic tuturor liniilor ondulate este numai legea formării lor, legea mecanică a mișcării ondulatorii. Pe această lege eu o „simt". Și astfel recunosc *linia ondulată* ca atare *.

Această realitate singură explică faptul, altfel pe deplin inexplicabil, că eu *nu* recunosc ca asemănătoare o formă absolut asemănătoare alteia, chiar dacă această alta se află imediat alături. Tocmai în asemenea cazuri impresia legității mecanice a suferit o schimbare.

Doar un exemplu în acest sens: întrerup, de pildă, circumferința printr-o linie transversală, în unul sau mai multe puncte. În acest caz, circumferința rămîne neschimbată pentru ochi. Dar impresia de continuitate a mișcării este tulburată. Ea și-a pierdut, pentru impresia mea, unitatea sau conexiunea sa interioară. Mișcarea regulată progresivă — care parcurge unitar întregul, care rotunjește linia spre cerc, care anulează mereu și mereu tendința ei naturală de a merge mai departe în linie dreaptă, care o îndepăr-

---

* Intenționat nu definesc elementul comun caracteristic liniilor ondulate, cum ar face unii, ca pe „o calitate structurală" („*Gestaltqualität*"). Acest nume este neinspirat. În orice caz, este un simplu nume, care nu spune absolut nimic despre natura „elementului comun". În cazul nostru, „calitatea structurală" este legea mecanică comună, mai precis, senzația ei. (*n.a.*)

Scanned with CamScanner

tează constant, moment cu moment, de centru și care astfel o face să se întoarcă în ea însăși în flux continuu — pare întreruptă. Prin urmare, în comparație cu alta care-i seamănă perfect, dar la care lipsesc aceste linii transversale, sau chiar în comparație cu imaginea din memorie a circumferinței pure, circumferința noastră apare în chip corespunzător deplasată, deformată, frîntă. „În chip corespunzător", adică așa cum aceste condiții mecanice schimbate implică în mod firesc. Această impresie este atît de puternică încît eu cred că văd nemijlocit modificările corespunzătoare ale curburii în locurile de întrerupere. Ea *covîrșește*, în chiar aprecierea mea, momentul mecanic sau momentul mișcării care se află, pentru mine, în circumferință. Ea se trădează cu claritate deplină nu numai sentimentului, ci se dovedește superioară și față de evaluarea formei cercului cu ochiul. Dat fiind că linia trebuie să sufere, în condiții mecanice schimbate, această modificare, mie îmi pare că ea suferă efectiv această modificare.

Spre ilustrarea acestor stări de lucruri intercalez aici o analogie, care de fapt nu aparține acestora. Mă gîndesc la evaluarea mărimii obiectelor aflate la distanțe diferite. Dacă dintre două obiecte asemănătoare, dar de mărimi diferite, cel mai mare este atît de departe de ochi încît pe amîndouă le văd la fel de mari, ele nu par totuși la fel de mari, ci eu cred că-l văd mai mare pe cel mai îndepărtat și care este efectiv mai mare. Din conștiința că obiectul mai depărtat *trebuie* să fie mai mare, rezultă și aici impresia că acesta este văzut mai mare.

După cele spuse, este neîndoielnic: în figurile geometrice nu numai că pare a se realiza o legitate mecanică, dar reprezentarea acesteia este, în impresia imediată privitoare la aceste figuri, elementul *dominant*.

Scanned with CamScanner

În cele precedente s-a stabilit deocamdată *realitatea* explicării mecanice a formelor spațiale și, în același timp, dependența impresiei estetice de aceasta. Acum se pune însă întrebarea : cum se realizează interpretarea mecanică?, respectiv, cum se face că noi descompunem formele statice în mișcare și le supunem succesiunii legilor generale ale mișcării? Și acum intervine a doua întrebare: cum condiționează acest fapt impresia estetică?

Prima dintre cele două întrebări trebuie înțeleasă mai precis astfel: cum se întîmplă că noi realizăm *cu necesitate* explicația mecanică? Căci aceasta trebuie să se întîmple cu neesitate dacă de aici devine inteligibilă frumusețea formelor geometrice. Frumusețea nu o atribuim noi arbitrar formelor, ci ea este dreptul și proprietatea obiectelor. Adică, ceea ce fundamentează frumusețea unui obiect trebuie să aparțină întotdeauna, inseparabil, acestui obiect.

Iar la cea de a doua întrebare răspund de îndată: nu interpretarea mecanică ca atare, ci abia umanizarea nemijlocit asociată ei este fundamentul impresiei estetice.

Eu definesc aici umanizarea ca nemijlocit asociată interpretării mecanice. În fapt, lucrurile se petrec astfel: nici explicarea mecanică, nici umanizarea nu este prima, ci amîndouă apar concomitent.

Dar noi cunoaștem deja premisele amîndurora. Ceea ce trebuie observat acum sînt două aspecte, care, de fapt, alcătuiesc o singură problemă. În primul rînd: ca și perceperea *obiectelor naturale* răspîndite în spațiu, și perceperea liniei se produce, în mod firesc, succesiv. Preluăm parte cu parte și căpătăm întregul liniei. Ea se naște. Adică nu se naște imaginea optică, și nici cea vizuală a liniei. Mai mult, asta este premisa acestei „naș-teri". Dar această imagine vizuală se află mai întîi în mediul său ambiant, ea *coexistă*, pur și simplu, în întregul pe care-l văd. Dacă linia ca

Scanned with CamScanner

obiect de sine stătător ia naștere pentru mine, atunci eu trebuie s-o autonomizez. Trebuie s-o scot ori s-o diferențiez din mediul ambiant; trebuie s-o percep în sine. Iar aceasta se întîmplă succesiv. În această „apercepție" succesivă ia naștere linia ca obiect izolat.

Nașterea este, ca naștere a unui element spațial, nimic altceva decît mișcare. Iar această mișcare nu este imaginată, ci este mișcare nemijlocit resimțită. Este, în primul rînd, mișcarea mea, și anume, a activității mele interioare; ea este acțiunea mea. Dar tocmai această acțiune este, în același timp, un obiect al liniei. La fel ca și apariția succesivă a stîncii, despre care a fost vorba în paginile dinainte, nici apariția succesivă a liniei nu depinde de bunul meu plac, ci existența și forma liniei mă obligă să-i îngădui să ia ființă. Mă obligă la aceasta *întinderea*, „*succesiunea*" spațială și totodată *strîngerea laolaltă* a punctelor sau a părților liniei. Acțiunea mea este, așadar, întemeiată pe forma liniei. Ea „se fixează" de aceasta. Pe scurt, mișcarea și acțiunea au „obiectivitate".

Și aici, lucrurile se petrec așa nu pentru *reflecția mea*. Pentru aceasta, mișcarea nu rezidă *nicidecum* în linie. Doar eu o îndeplinesc, doar eu tind înainte de la un punct la altul al liniei. Dar nici aici, iarăși, nu e vorba despre ceea ce îmi spune mie reflecția, ci despre ceea ce *resimt* eu în contemplarea nemijlocită a liniei. Și atunci rămîne valabil: eu simt tendința și acțiunea mea legate de linie, existente în ea, ca obiect al ei, pe scurt, eu mă simt tinzînd și activ *în* linie.

Dar acesta este, după cum știm, înțelesul *empatiei*. Empatie înseamnă obiectivarea sentimentului meu de sine, această „simțire a mea în altul". Mișcarea aperceptivă prin care „se naște" linia este, așadar, „empatizată" în linie.

Astfel coexistă și ceea ce aveam mai sus în fața ochilor. Contemplarea succesivă este preluarea parte cu parte și, simultan, crearea succesivă a unei *unități*. Iar această unitate este o unitate obiectivă. Aceasta înseamnă că și ea este înte-

Scanned with CamScanner

meiată în linie. Ea este întemeiată în „conexiunea“ spațială, în strîngerea laolaltă a părților; în „progresia“ constantă sau neîntreruptă a liniei. Și, din nou, această unitate este în realitate unitatea mea, a celui ce percepe; ea este unitatea acestui act interior. Dar tocmai aceasta există în linie sau îi aparține ei. Unitatea apare, așadar, ca inerentă liniei, ca unitate a ei. Linia se reunește pe sine întru unitate. Ea face aceasta în fiece moment al nașterii sale, adică din nou în fiecare moment.

Trecerea la empatia empirică

Cu aceasta, nu s-a produs, însă, interpretarea mecanică completă și, prin urmare, nici umanizarea completă. S-au obținut generalități: nașterea liniei și a formelor ei prin activitatea interioară. Lipsește încă legitatea mecanică. Lipsește, tocmai din această cauză, diversitatea „forțelor“ prin care, pentru contemplarea noastră estetică, diferitele linii își au existența și-și dobîndesc caracterul individual. Și lipsește acțiunea reciprocă a acestor forțe. Pentru această interpretare mecanică continuă și individualizantă și pentru umanizarea corespunzătoare în aceste „generalități“ există doar baza sau cadrul.

Dar acest cadru se completează și el în mod necesar acum. Odată ce există mișcare în linii, aceasta derivă necesarmente din legi mecanice cunoscute de noi din experiență. În funcție de structura liniei, se construiește pe această bază un sistem mai bogat sau mai puțin bogat de forțe și componente ale mișcării. Acel cadru capătă un conținut mai bogat sau mai puțin bogat. Aceasta este, concomitent, în măsura în care conținutul este alcătuit din forțe, o umanizare bogată în mod corespunzător.

Totuși, există încă o problemă. Pentru noi a devenit imediat inteligibil cum lucrurile corporale, piatra care stă în mîna mea sau cea imaginată ca plutind în aer, sau bila care se izbește de

Scanned with CamScanner

altă bilă pot deveni purtătoare de forțe. Dar tot ceea ce motiva această empatie nu se mai întîlnește în linia abstractă. Cu aceasta nici nu intrăm în relație reciprocă reală, nici nu găsim în ea conexiuni cauzale. Aici par necesare puncte speciale de încopciere pentru empatia anumitor forțe și activități.

Dar acestea nu lipsesc. Spuneam mai sus: contrastul dintre direcția verticală și cea orizontală nu este unul geometric, ci unul mecanic. Prima direcție ar fi direcția gravitației și a reacției imediate împotriva ei, cea de-a doua, direcția neutră față de gravitație.

Aici s-ar putea obiecta: direcția verticală este, totuși, în primul rînd, doar aceea mergînd de jos în sus, respectiv, invers, iar cea orizontală, aceea mergînd de la dreapta spre stînga, respectiv, invers.

Această remarcă ar fi, desigur, corectă. Dar, întreb eu: ce înseamnă asta? Ce *indică* sus-ul și jos-ul, dreapta și stînga? Ce distinge direcția de jos în sus și de la dreapta spre stînga, respectiv invers, din nesfîrșita mulțime a direcțiilor și ce ne îndeamnă să le desemnăm cu aceste nume speciale? În ce constă sensul originar al acestor cuvinte?

Răspunsul este: el constă în modalitățile precis caracterizate de mișcare a *corpului* meu. „Sus“ numim ceva spre care ne ridicăm în mod sensibil; „jos“, ceva spre care ne plecăm în mod sensibil. „Direcție verticală“ nu înseamnă inițial nimic altceva decît direcția de ridicare, respectiv de coborîre a corpului meu.

La fel, dreapta și stînga sînt din capul locului numele pentru direcții caracterizate prin anumite mișcări resimțite nemijlocit de corpul nostru ca diferite și opuse, și anume, tocmai mișcări spre dreapta și spre stînga.

Există, prin urmare, mai întîi la *corpul* meu, specific caracterizate, un sus și un jos, o dreapta și o stînga. În măsura în care eu îmi ordonez corpul în spațiul înconjurător, sau raportez lucrurile

Scanned with CamScanner

din afara mea la corp, preiau și acestea susul, josul, dreapta, stînga. Și abia atunci există și în afară mea cele două direcții distinse înaintea tuturor celorlalte.

Prin aceasta, totuși, nu este dat încă punctul căutat de începcicre pentru empatia anumitor forțe și activități în linia verticală și orizontală. Nu este, de pildă, ca și cum aș pune în relație direcția liniei verticale pe care o văd, cu direcția în care îmi ridic corpul, și aș recunoaște corpului ridicat, concomitent, empatia ridicării sale, împlinite în această linie. Dar acum a devenit inteligibil cum trebuie să se realizeze această empatie.

Eu contemplu linia verticală. În această contemplare există pentru mine provocarea sensibilă de a urma linia cu ochii, și mai departe cu capul și corpul. Adică, eu resimt o tendință de mișcare în sus, respectiv în jos, a ochilor, iar apoi a capului și a corpului, respectiv, o tendință de mișcare a capului și a corpului în jos. În contemplarea liniei simt nemijlocit asociată cu existența și cu forma ei o tendință de ridicare, respectiv, de coborîre.

Aceasta nu înseamnă nimic altceva decît: eu empatizez acțiunea mea spațială în linie. În linie, așadar, există pentru mine o astfel de acțiune. În ea există o ridicare, respectiv, o coborîre activînd autonom.

Altă dată contemplu — în poziția normală, adică ridicată, a capului — o linie *orizontală*. Aici eu simt tendința spre mișcări asemănătoare și, totodată, neutre față de sus și jos, adică mișcări spre dreapta și spre stînga. Simt în mine un echilibru al tendințelor spre mișcări la dreapta și la stînga. Și acest echilibru îl găsesc asociat cu existența și forma liniei. Eu empatizez, prin urmare, acest echilibru în ea. Linia orizontală devine pentru mine linia acestui echilibru.

Cu aceasta, s-a lămurit cum ajung eu să empatizez o acțiune anumit îndreptată și structurată în linia verticală și în cea orizontală. Abia această empatie este ceea ce constituie esența specifică a direcției verticale și orizontale.

Scanned with CamScanner

În sfîrșit, adaug încă un caz de asemenea empatie: privesc o oarecare linie sau suprafață întinsă și delimitată. Aici, limitele ordonă oprirea mișcării mele aperceptive. Ele limitează sensibil tendința mea de a progresa constant de la punct la punct sau de la parte la parte. Dar această mișcare și această tendință este legată de linie sau de suprafață, este, deci, pentru mine, o mișcare și o tendință în linie sau suprafață. Linia sau suprafața este deci frînată sau îngrădită prin limite în tendințele sale de extindere. Împotriva activității de extindere în linie reacționează o activitate limitativă.

Empatia forțelor etc.

Cu asemenea empatii ale anumitor activități rezultînd din contemplarea nemijlocită, linia, respectiv, suprafața, se apropie nemijlocit de domeniul lucrurilor sau, spus mai general, al spațialității corporale.

Acum ea este supusă în chip necesar legității mecanice generale, care domină empiric în această sferă. În același timp, aceste activități suportă, după împrejurări, o precizare, o dezvoltare, o îmbogățire sau alta.

Și acest fapt ne este d monstrat în modul cel mai simplu de linia noastră verticală. Ea este activă de jos în sus sau invers. Această activitate este activitatea mea, empatizată în linie. În aceasta, însă, rezidă nemijlocit faptul că ea este o activitate care învinge gravitația, adică o activitate a gravitației. Așa simt eu nemijlocit activitatea mea verticală. Astfel, linia verticală intră necondiționat sub imperiul legității mecanice după care acționează gravitația, sau îi anulează efectul, respectiv, i-l menține.

Dar același lucru e valabil despre orice linie. Orice linie este, în primul rînd, obiectul acelei apercepții succesive, pe care noi o exercităm, în același fel, față de toate liniile, ca și față de tot ce este extins în spațiu, în general. De aici rezultă,

Scanned with CamScanner

înainte de toate, o empatie fără un conținut mai precis; pe scurt, acea „empatie aperceptivă generală".

Cîtă vreme rămîne la această empatie generală, linia este pur și simplu o linie care se naște sau se desfășoară grație propriei activități într-o direcție sau alta, constantă sau variabilă, fără vreo precizare mai netă a acestei activități, deci, fără răspuns la întrebarea de ce ea permite să se nască tocmai această formă și nu oricare alta.

Dar această întrebare își găsește apoi, de fiecare dată, răspunsul, deoarece mișcarea sau activitatea spațială, tocmai ca mișcare sau activitate spațială, se supune legității mecanice generale, care e valabilă empiric pentru această anumită linie, de pildă, pentru această linie precis îndreptată. Și aici intervin, ca mediatoare, de fiecare dată, puncte de înlănțuire ca acelea arătate la linia verticală sau orizontală delimitată. În toate liniile, precum în toate formele spațiale în general, revin acele contraste dintre verticalitate și orizontalitate, dintre sus și jos, dintre dreapta și stînga și, în primul rînd, dintre extindere și delimitare.

Așa, de pildă, linia ondulată, independent de experiență și de legitatea mecanică obținută din aceasta, este doar o linie care, grație unei activități interioare, se desfășoară întocmai așa cum se desfășoară. Și aici lipsește precizarea mai netă a activității din care nouă ne devine inteligibil de ce se desfășoară ea *în această formă*. Dar această activitate se precizează mai net prin faptul că se supune legității mecanice. Ea devine astfel o linie a creșterii și a descreșterii ondulate succesive și elastice, care se realizează conform legilor generale ale mișcării ondulatorii.

Sau încă un exemplu, mai puțin simplu: spirala de forma indicată mai sus — adică spirala a cărei curbare crește întîi mai repede, apoi mai încet și, în sfîrșit, spre capătul liniei se apropie de curbura constantă, adică circulară — nu este, dincolo de legitatea mecanică, nimic altceva decît o linie care se curbează efectiv, deși prin

Scanned with CamScanner

propria forță, într-o anumită formă, fără a fi inteligibil de ce ea se curbează tocmai așa. Dar, prin faptul că și această linie se supune legității mecanice, ea devine o linie care se naște deoarece într-o linie identic curbată și elastică acționează o mișcare rectilinie, deci vizînd aplatizarea liniei, care se fixează la un capăt al spiralei și care cedează treptat, spre celălalt capăt al acesteia, în învingerea rezistenței. Ea apare ca rezultatul unei interacțiuni între această mișcare rectilinie și reacția elastică a liniei curbe. Mișcarea aplatizantă anulează inițial curbarea pînă la un anumit grad, dar suscită, făcînd aceasta, o contratendință crescîndă în linia elastică, adică o tendință crescîndă spre revenirea la curbarea originară. Această tendință se realizează tot mai ușor, în primul rînd, prin această sporire a intensității ei și, în al doilea rînd, prin reducerea mișcării aplatizante. Se realizează, așadar, mai întîi o tot mai rapidă revenire la curbarea originară. Dar în timp ce se produce aceasta, scade *tendința* revenirii succesive. Așadar, de la un punct, apropierea de curbarea originară se produce tot mai lent. În fine, la capătul liniei, revenirea este complet realizată. Acest punct este, prin urmare, punctul de repaus al întregului.

Scanned with CamScanner

Capitolul al doilea

CEVA MAI SPECIAL DESPRE ESTETICA FORMELOR SIMPLE

Relația reciprocă dintre empatia aperceptivă generală și cea empirică

Acea „empatie aperceptivă generală" originară, adică faptul simplu că eu empatizez activitatea mea de percepere succesivă în linia statică, am definit-o ca bază sau cadru al empatiei cu formele spațiale; dimpotrivă, empatia empirică, care rezultă pentru mine din condiționarea cauzală și din legitatea mișcării în lumea corporală — ca precizare și structurare mai netă a conținutului acestei empatii.

Observația din urmă vrea să spună, în același timp, că empatiei empirice nu i se adaugă, totuși, nimic calitativ nou față de empatia aperceptivă originară. Asupra acestui fapt s-a pus deja accentul în cazul empatiei lucrurilor corporale. Dar accentuez aici, încă o dată, asupra acestei realități.

Fără îndoială, în comparație cu perceperea succesivă simplă, experiența este un moment nou. Dar cele empatizate pe baza acesteia, ca și empatia însăși, sînt asemănătoare cu empatia aperceptivă generală. Și tendințele, activitățile, forțele despre care vorbesc pe baza experienței sînt, după cum am văzut, fenomenele apercepției, și ele sînt fenomene ale apercepției de același tip ca și acea mișcare aperceptivă, adică acea percepere succesivă a părților liniei, empatizată

Scanned with CamScanner

în linie. Nici forţele mecanice nu sînt, conform esenţei lor originare, nimic altceva decît tendinţele şi constrîngerile simţite de mine spre o mişcare interioară, tendinţe şi constrîngeri de a progresa interior de la un element către altul sau de a prelua lăuntric un element după altul. Aceste tendinţe şi constrîngeri sînt empatizate în obiectele contemplării. Şi însăşi empatia este, în ambele cazuri, unul şi acelaşi lucru.

Dar, întru acestea, este important să stabilim că acea „empatie aperceptivă generală" prin care ia naştere pentru mine, în general, linia este baza *indispensabilă* sau cadrul *indispensabil*. Ea este cea care aduce viaţă în linia statică. Abia acum, după ce s-a întîmplat aceasta, se poate realiza structurarea acestei vieţi prin legile experienţei.

Totuşi, trebuie să spunem ceva mai mult aici. Rămîne valabil: experienţa dă empatiei conţinutul ei precis. Dar şi perceperea succesivă simplă a unei linii acţionează determinant asupra felului mişcării şi activităţii, pe care noi le empatizăm în linie. Ea determină, prin propria ei direcţie, direcţia în care ia naştere linia şi determină, prin aceasta, în acelaşi timp, şi calitativ „interpretarea mecanică".

Aici apar însă ambele posibilităţi: direcţia perceperii succesive a liniei şi, prin urmare, direcţia care, pe baza acesteia, dobîndeşte mişcarea şi activitatea empatizată în linie sînt stabilite voluntar de mine. Sau natura liniei, respectiv, conexiunea ei cu alte linii condiţionează, conform naturii activităţii mele de percepere, sau invers, natura activităţii mele de percepere condiţionează, pe temeiul structurii liniei, respectiv, al conexiunii ei cu alte linii, o anumită direcţie a aperceperii succesive şi, cu aceasta, a mişcării şi activităţii din linie.

Această semnificaţie a empatiei aperceptive se arată lămurit într-o împrejurare pusă în evidenţă mai sus. Am văzut că linia dreaptă este obiect al unei alte empatii empirice şi capătă, prin urmare, o altă „esenţă interioară", în funcţie de structura specială a contemplării mele succesive,

Scanned with CamScanner

Asta e valabil mai ales pentru linia verticală. Presupunînd că o atare linie există în sine, eu am libertatea să încep perceperea mea succesivă a acesteia de jos ori de sus. Dacă încep de jos, atunci linia cere înaintarea spre în sus, ea se naşte în această direcţie. Iar această naştere devine, pentru empatia empirică, o naştere prin *învingerea* succesivă a *gravitaţiei*. Altă dată, încep contemplarea de la capătul de sus. Acum linia se naşte în direcţie inversă. Iar acum şi esenţa ei mecanică este alta. Ea coboară, datorită gravitaţiei, pînă cînd se pun în echilibru acţiunea gravitaţiei şi reacţiunea coeziunii interioare a liniei. Aici empatia aperceptivă se dovedeşte lămurit, independent de legitatea mecanică, drept cea dintîi. Ea determină, cum s-a spus, direcţia în care acţionează legitatea naturală care intervine aici şi, astfel, şi tipul acesteia.

Dar mai importantă este încă această stare de lucruri, dacă punctul de plecare şi, prin urmare, direcţia perceperii succesive nu sînt arbitrare, ci îmi sînt impuse prin natura activităţii mele de percepere sau prin natura liniei, respectiv, prin relaţia ei cu alte linii.

Să zicem că o linie verticală se desfăşoară din mijlocul unei linii orizontale în sus. Aici apare, înainte de toate, cerinţa perceperii sistemului de linii ca un întreg sau, mai exact, cerinţa de a îngădui sistemului de linii, ca întreg, *să apară* succesiv.

Eu pot satisface această cerinţă doar în măsura în care las sistemul de linii să ia naştere dintr-un *punct de plecare* unic. Dar ca atare mi se oferă punctul comun acelor două linii. Rezidă în natura activităţii mele de percepere ca eu să pornesc de la acest punct comun şi, de la el, să mă întorc, contemplînd, spre dreapta sau spre stînga, şi, pe de altă parte, de-a lungul liniei verticale, deci, în sus, şi, prin urmare, în aceste şi nu în alte direcţii să las să se nască liniile. Iar prin aceasta este din nou impusă interpretarea mecanică. Linia verticală *se înalţă*, se iveşte, aşadar, prin *învingerea* gravitaţiei. Iar în linia orizontală forţa

Scanned with CamScanner

de extindere acționează nu de la un capăt spre altul, ci din mijlocul ei spre amîndouă capetele concomitent.

Empatia empirică creează, spuneam, forțe multiple. Ea creează simultan efecte reciproce ale forțelor, precum efectul reciproc al gravitației și al forței care i se opune și o învinge.

În atare efect reciproc se asociază și aici, precum la formele corporale, activitatea, pasivitatea, suportarea unui efect, cedarea și rezistența. Se naște în special și acea cedare din care rezultă o reacție crescîndă o dată cu cedarea. Se naște, într-un cuvînt, elasticitatea. La aceasta vom reveni mai jos.

Libertate și constrîngere în linie

Unei atari cedări sau unei atari pasivități i se opune pasivitatea în sensul constrîngerii suportate. O atare constrîngere este negare a vieții. Și pe cît de agreabilă este cedarea, pe atît de neplăcută și fără valoare din punct de vedere estetic este această constrîngere. Ea face linia *urîtă*.

Libertatea față de o atare constrîngere este libertate, și anume, libertate interioară a formei. Iar aceasta face formă să apară *frumoasă*.

Astfel ajungem la cea mai importantă noțiune pentru estetica spațială, și anume, tocmai la noțiunea de libertate. Libertatea unei forme nu este altceva decît legitatea internă a formei care acționează nestingherit, contemplată, în același timp, în lumina acțiunii umane.

O asemenea libertate nu găsim în orice linie. Subordonarea formelor spațiale față de legitatea mecanică este, înainte de toate, o *cerință*. Pentru mine apare necesitatea s-o contemplu în lumina legilor mecanice cunoscute mie. Dar, în cazul oricărei linii, există întrebarea dacă asemenea subordonare îmi reușește fără dificultăți, dacă îmi sînt inteligibile formele din chiar forțele sau activitățile existente în ele, conform legității mecanice.

Scanned with CamScanner

Presupunînd că acesta este cazul, atunci abia formele sînt, în adevăr, în sine conforme legii, din punct de vedere mecanic. Atunci ele sînt libere. Iar această libertate este frumusețea lor.

Asupra acestei noțiuni de libertate trebuie să zăbovim un moment. Eu mă simt pe mine însumi liber cînd în mine există temeiul acțiunii mele, cînd în acțiunea mea se manifestă ceea ce este în mine, neîmpiedicat de nimic străin. Tot astfel, este liberă și forma spațială în care ceea ce este în ea se manifestă fără piedici. Dar aceasta înseamnă că forțele care există în ea se manifestă conform propriei lor legități.

Aceste forțe nu sînt, în măsura în care parvin la formă ca unitate, un fragment din ea, ci posibilități și activități vitale ale unui *individ*, ale unui eu unic empatizat de mine. Așadar, libertatea formei, empatizată de mine sub forma libertății unui individ și, în ultimă instanță, libertatea individului, este ceea ce eu numesc „eu însumi".

Dar aici trebuie neapărat stabilit un lucru: primul fundament al empatiei este faptul că eu, contemplînd, mă aflu în formă. Și, dacă empatia este desăvîrșită, eu mă aflu, contemplînd, complet în aceasta. Prin urmare, în empatie eu sînt nu acest eu real, ci sînt lăuntric desfăcut de acesta, adică sînt desfăcut de tot ceea ce sînt eu în afară de contemplarea formei. Nu sînt decît acest eu ideal, adică acest eu care contemplă. Fiind astfel, așadar, eu mă simt liber în formă și trăiesc plenar în ea.

În măsura în care această empatie se produce, formele sînt frumoase. Frumusețea formelor spațiale este această trăire plenară (*Sichausleben*) a mea, „ideală" și liberă, în ele. Dimpotrivă, forma este urîtă dacă eu nu pot aceasta, dacă eu mă simt, în formă sau în contemplarea ei, lăuntric lipsit de libertate, împiedicat, supus unei constrîngeri.

Astfel, de pildă, linia ondulată este frumoasă fiindcă progresia ei, curbarea ei mai rapidă și mai lentă, tensiunea și deznodămîntul existente în

Scanned with CamScanner

ea sînt simţite de mine ca acţiune liberă şi trăire plenară a eului contemplator, cufundat în linia ondulată.

Abia astfel se desăvîrşeşte sensul empatiei în forma geometrică.

Libertatea liniei şi libertatea obiectelor din natură

Ceea ce s-a spus mai sus despre „libertatea" formei geometrice frumoase ne aminteşte însă că despre libertatea ce există în formă a fost deja vorba mai devreme; şi formele naturii plac, dacă sînt libere. Dar aceasta era o altă libertate. Şi libertatea formelor naturii este legitate, dar este o legitate cu alt conţinut.

Am pus la un moment dat întrebarea de ce părţile stejarului aparţin unele altora, sau de ce constituie ele o „unitate obiectivă". Acestei întrebări i s-a răspuns astfel: pentru că experienţa ne-a învăţat a le asocia în unitatea unei unice conexiuni vitale vegetale. Aici accentul se pune pe conexiunea vitală. Din punct de vedere estetic nu contează că acele forme alcătuiesc o conexiune *formală* empirică, ci că *viaţa* care guvernează în ele apare empiric ca *omogenă*.

Dimpotrivă, părţile stejarului nu se armonizează prin aceasta, pentru noi, sau nu alcătuiesc o unitate obiectivă pentru că noi am fi în stare să înţelegem după legile naturii în ce măsură se armonizează ele în mod necesar. Acest fapt l-am exprimat astfel: că stejarii poartă frunze de stejar şi ghindă este o simplă *deprindere* naturală.

În contrast deplin cu aceasta se află apariţia liniei drepte, a cercului, a spiralei, din forţele motrice empatizate în ele sau din combinaţii ale acestora. De aici, linia este *inteligibilă* pentru noi, fără dificultăţi, după *legile naturii* cunoscute nouă.

Acelor deprinderi ale naturii li s-au adăugat cele *neprevăzute*, incalculabilul, ceea ce ia în derîdere toate regulile alcătuirii formelor naturale

Scanned with CamScanner

în particular; astfel s-a manifestat libertatea deosebită a formelor naturale. Aceasta ne bucură, am văzut, așa cum ne bucură și libertatea analogă a omului; anume, ca semn al bogăției și al vioiciunii interioare.

Nesfîrșit de multe, spuneam, acționează fără vreo regulă asupra omului, multiple gînduri și emoții se trezesc în el în mod firesc, în orice moment. De aici rezultă imaginea dezordinii în comportamentul omului. În schimb, această dezordine vădește bogăție și vioiciune.

Dar, tot așa, includ în sine și obiectele din natură o multitudine — de nerecunoscut în cazuri particulare — de forțe și de cooperări ale acestora. și ele suferă mii de influențe întîmplătoare din afară. Și *este propriu* obiectelor naturale să fie așa. Acestea nu înseamnă nimic în sine, ci sînt o parte a conexiunii naturale.

De obiectul din natură linia geometrică se deosebește tocmai prin aceea că ea *nu* se găsește în conexiunea naturală. Ceea ce constituie esența ei aparține, firește, naturii. Forțele mecanice sînt forțe ale naturii, dar în linia geometrică și în formele geometrice în general ele sînt scoase din conexiunea naturală și din nesfîrșita alternanță a forțelor naturii și aduse spre contemplare în sine.

Acest contrast nu împiedică însă ca acel ceva ce ne bucură în obiectele din natură și acel ceva ce ne face plăcute formele geometrice să ne apară ca unul și același lucru. Lucrurile din natură sînt pentru noi inteligibile și îmbucurătoare dacă se supun deprinderilor naturale, dar, în același timp, iau în derîdere regula în cazuri particulare, fiindcă *astfel esența lor interioară*, și anume, esența lor ca *obiecte ale naturii*, se manifestă sau pare a se manifesta liber.

Iar formele geometrice sînt pentru noi inteligibile și îmbucurătoare dacă rezultă nemijlocit din legitatea internă recunoscută, fiindcă *în aceasta* esența interioară *a acestor* forme, și anume, ca forme *scoase* din conexiunea naturală, se manifestă sau pare a se manifesta liber.

Scanned with CamScanner

Ceea ce ne bucură în cele două cazuri este, deci, nu numai libertatea, ci este aceeași libertate; și anume, de fiecare dată, trăirea plenară liberă a esenței interioare a formelor. Numai că această esență interioară este alta în cele două cazuri; în primul — neanalizabilă în propriul său conținut, și, simultan, ordonată în conexiunea incalculabilă a naturii, în al doilea — nemijlocit sesizabile ansamblu și alternanță ale celor mai generale forțe, desprinse din conexiunea naturală. În primul caz, libertatea este trăirea plenară liberă a naturii nemăsurabile; în cel de al doilea — manifestarea liberă a forțelor mecanice abstracte.

Pentru o nouă ilustrare, opun legitatea frunzei de copac uscate, care cade fîlfîind, și legitatea care se exprimă în legea căderii.

Linia geometrică, despre care a fost vorba pînă aici, reprezintă totodată și forma geometrică în general. Ea este cel mai simplu caz al acesteia. În măsura în care în suprafață apare mai întîi a doua dimensiune, iar în structura corporală celor două li se adaugă a treia dimensiune, se complică fenomenul mecanic prin care formele se nasc și se mențin în existență. Apar forțele ce acționează în feluritele dimensiuni. Acestea acționează, pe de o parte, fiecare în felul ei, iar, pe de altă parte, intră în acțiune reciprocă. Restrîngerea orizontală a suprafeței condiționează, de pildă, intensificarea tendinței de extindere verticală. Micșorarea verticală a volumului, de pildă, prin acțiunea gravitației, produce o tendință de descompunere în lățime. De aici nu rezultă, însă, nici o schimbare a sensului sau a principiilor „mecanicii estetice".

Condiții speciale ale apariției liniei

Dar acum trebuie să urmărim mai departe această mecanică estetică. Mă gîndesc, din nou, în primul rînd la linii, dar am mereu în vedere totodată formele plane și pe cele corporale. Totuși, mă mulțumesc, în continuarea acestei mecanici este-

Scanned with CamScanner

tice, cu scurte explicații. Acesteia îi este rezervat un pasaj mai tîrziu.

Omogenitatea empirică a părților unui lucru din natură a fost deja definită ca unitate obiectivă a lucrului; ea este, în același timp, unitate a unui individ. Tot așa, și unitatea formei geometrice este unitate a unui individ. Numai că primii sînt indivizi din natură, iar cei din urmă indivizi creați prin extragerea mentală a forțelor naturii din natură. Îi putem numai pe primii indivizi abstracți, iar pe ceilalți — concreți.

În opoziția de mai sus a obiectelor din natură și a formelor geometrice unitatea sau individualitatea celor din urmă a fost gîndită drept cea mai desăvîrșită sau mai coerentă. S-a presupus faptul că forțele care acționează în linia geometrică aparțin liniei ca unitate, așadar, *întregii* linii, că ele există peste tot în ea o dată pentru totdeauna, deci *din capul locului*; că în linie se manifestă liber o uniune de forțe dată o dată pentru totdeauna și din capul locului. Așa se petrec lucrurile, de pildă, în circumferință, în linia ondulată, în spirala regulată. Prin urmare, cea mai mică parte a acestor figuri include în sine întregul. Dacă cea mai mică parte există, întreaga linie continuă cu necesitate mecanică.

Aceste forme absolut unitare se pot „naște" în diferite condiții, adică se pot produce din nou, în orice moment. Orice figură geometrică este o entitate cu caracter precis; de pildă, ușor sau dificil mobilă, elastică sau neelastică. În funcție de aceasta se manifestă o formă sau alta, ori se manifestă într-o formă sau alta esența ei interioară. Oricine cunoaște deosebirea dintre formele ușoare, grele, elastice ș.a.m.d.

Dar și în natura unei forme pot exista anumite *opoziții*, spre exemplu, o opoziție la curbare sau o opoziție la întindere. Aici, „opoziția la curbare", respectiv „opoziția la întindere", înseamnă că forma opune curbării ei progresive, respectiv, măririi sau micșorării ei progresive într-o direcție sau alta, o rezistență succesiv crescîndă și, finalmente, infinit de mare. Amîndouă *împreună* în-

Scanned with CamScanner

seamnă că acțiunea unei forțe existente în linie sau formă, în virtutea naturii formei, se apropie, în progresia acestei acțiuni, de o graniță. Și așa se nasc din nou formele specifice sau modificările formei.

Și, mai departe: apariția unei forme se poate înfățișa ca o apariție pe baza unei situații date sau a unei deja existente *forme a stării de fapt.* O forță a acționat și a dat naștere unei forme sau unui context (*Zuständlichkeit*) al acesteia. Iar noi vedem în formă forțe care acționează întocmai cum ar acționa în ipoteza acestei stări de fapt existente.

Aici există esențialmente două posibilități. Pe de o parte, această stare de fapt existentă poate apărea într-un anumit mod de existență pe care-l posedă forma în punctul din care ea se naște și se dezvoltă, așadar, pe scurt, într-un mod de existență pe care-l posedă forma *în momentul ei de început*, din care ea, însă, tinde să iasă, conform naturii sale. Așa, de pildă, unei linii i se impune la locul nașterii sale, prin întregul căruia ea îi aparține, o direcție de la care, însă, ea înclină să se abată, în desfășurarea sa, mulțumită propriilor sale forțe. Sau, forma unui vas are o îngustime sau o lărgime inițială din care ea iese, în progresia ei, mulțumită forțelor care acționează în structură.

O astfel de „stare de fapt existentă" poate consta, în al doilea rînd, în existența unei *forme generale.* O linie are inițial, de pildă, o anumită curbură. Ea și-a dat-o sau și-o dă din nou în fiecare moment. În același timp, însă, acționează în ea, independent de aceasta, forțe care țintesc la anularea sau modificarea curburii. O spirală, de exemplu, este curbată. Ea este astfel după o anumită lege sau datorită acțiunii unei forțe care țintește la o atare curbare. Dar, în același timp, există în ea o forță contrară, o tendință spre curbare în sens contrar. Aceasta se actualizează, în cursul liniei, prin învingerea succesivă a *primei* forțe. Astfel apare spirala turnantă.

Scanned with CamScanner

O altă imagine rezultă, în schimb, dacă linia este gîndită elastic. O linie are forma ei și și-o menține cu anumită forță. Dar în această linie intervine o mișcare care vizează o modificare a acestei forme. Împotriva acesteia linia exercită, sau acea forță exercită, o *rezistență elastică*. Am văzut deja că în asemenea fel se naște spirala elastică.

De aceasta trebuie diferențiată acum următoarea posibilitate: o linie se naște inițial așa cum ordonă forțele aflate în ea. Ea se naște pur și simplu din sine. Dar *în mediul*, în spațiul, în întregul căruia ea îi aparține există, independent, o altă mișcare, de pildă, o mișcare de extindere mergînd într-o anumită direcție. Acum se naște o linie care nu mai este inteligibilă în sine, ci numai din acțiunea comună a acestor factori autonomi, așadar, din desfășurarea liniei prin propria sa forță interioară, pe de-o parte, și din mișcarea în mediu, pe de altă parte. Așa, de pildă, se nasc toate formele eliptice. Elipsa nu se poate naște din sine însăși; ea este totdeauna un cerc alungit; alungit printr-o mișcare de alungire existentă în mediul căruia cercul îi aparține.

Sau, în sfîrșit, o linie există și are o formă pe care tinde să și-o afirme. Dar, independent de această linie, acționează, cum s-a arătat, o forță sau o mișcare *în mediul* în care se găsește linia. Dar aceasta nu colaborează în formă *cu* sau nu activează *împreună cu* forțele care există în linie în vederea unui rezultat comun; ci ea acționează *asupra* formei *finite*, ține spre o modificare a acesteia. Împotriva ei, linia exercită o reacțiune elastică, ea acționează spre *conservarea* formei pe care și-a dat-o dinainte, prin propria sa forță. De pildă, în spațiul în care se desfășoară linia ondulată acționează o forță care împinge această linie în direcția sa principală; iar împotriva ei linia exercită, din partea sa, o rezistență elastică. De aici se nasc linii noi, binecunoscute.

Scanned with CamScanner

Aici s-a presupus mereu că linia este și rămîne unică, indivizibilă. Dar din constatările făcute asupra naturii, ne-a devenit clar și motivul desfacerii, al bifurcării, al *ramificării*. În această perspectivă ne gîndim în mod special la desfacerea constantă, așa cum se găsește ea, de pildă, în ornamentul ondulat cu cîrcei.

Să luăm, de pildă, două forțe dirijate, pe de o parte, în aceeași direcție, pe de altă parte, în direcții contrare, asociate într-o linie unică. Atunci *efectele* componentelor forțelor contrar dirijate se anulează reciproc. Prin faptul că ele fac aceasta, însă, forțele însele suferă o intensificare succesivă. După cum se vede, aici este presupusă din nou elasticitatea forței. Astfel, este depășită continuu forța care le ține laolaltă. Acum, de la un anumit punct, forțele contrar îndreptate merg pe *propriul* lor drum. Mișcarea unică se desparte în două. Linia se ramifică.

Așa ia naștere, de exemplu, cum s-a arătat, ornamentul ondulat cu cîrcei. El nu este nimic altceva decît o simplă adăugire de spirale la o linie ondulată. Linia ondulată imaginară este caracteristic diferită de forma liniei ondulate, iar spiralele imaginare sînt caracteristic diferite de forma spiralelor de sine-stătătoare.

Trebuie adăugat că, bineînțeles, în cazul acestui ornament ondulat intră în considerație o mulțime de momente speciale. Forțele contrare sînt, în primul rînd, special structurate în el. Ele vizează o curbare spiralată îndreptată în sensuri contrare. Aceste forțe sînt asociate într-o linie care poartă în sine și o forță *proprie* — forța sau tendința progresiei rectilinii. În progresia acestei linii principale se nasc din nou în mod constant acele forțe antagoniste. În loc de aceasta, putem spune și: aceste forțe se produc reciproc în progresia liniei principale sau în progresia mișcării generale, iarăși și iarăși. Iar acestora li se adaugă, în sfîrșit, ca un semn caracteristic esențial al liniei în chestiune, faptul că echilibrul celor două forțe anta-

Scanned with CamScanner

goniste este, din capul locului, deplasat în favoarea uneia și aceleiași. Aceasta înseamnă că una dintre cele două forțe — în sine egale — acționează inițial și se dizolvă, prin urmare, dintr-o anumită poziție, într-o linie în formă de spirală, care se ramifică. Dar, astfel, preia cealaltă preponderența și poate, de asemenea, să se ramifice ș.a.m.d. Firește, fiecare dintre cele două forțe antagoniste, atîta vreme cît rămîne legată de linia principală, o atrage pe aceasta în mișcarea sa. Așa se naște „linia ondulată" imaginară. Invers, ramificările spiralate sînt codeterminate de fiecare dată, în forma lor, de toate forțele care acționează în linia principală.

Linia „modernă"

Și aceste linii care se ramifică în mod continuu sînt tot indivizi absolut închiși; adică, în ele acționează o dată pentru totodeauna, deci, încă de la începutul desfășurării liniei, forțe date, care corespund propriei lor legități.

Dar există, în fond, și posibilitatea formării de linii continue sau neîntrerupte, unde lucrurile nu se mai petrec așa. Forțele care acționează în ele nu sînt date cu totul de la început, ci în cursul lor intervin și activități noi. Dar asta nu în sensul că ele ar fi gata să intervină într-un moment anume și cu anumită tărie. Din aceasta s-ar naște linia întreruptă. Dimpotrivă, forțele se nasc succesiv din nimic. Dat fiind că se nasc așa, efectul lor ia ființă treptat. Într-o atare linie, deci, un tip de mișcare glisează treptat în altul, o legitate în alta, în mod constant și, prin urmare, fără constrîngere. Nu e nevoie să spun ce linie am în vedere aici. Este linia specifică desenului modern.

Și asemenea linii sînt sau pot să ne fie inteligibile din punct de vedere estetic; nu pur mecanic, ci omenește inteligibile. Ele pot fi, prin urmare, agreabile,

Scanned with CamScanner

Eu mă supun unui impuls dat o dată, într-un moment inițial. Mă bucur dacă acest impuls acționează neîmpiedicat. Altă dată, în acțiunea mea, un impuls urmează constant dintr-altul. Eu execut, de pildă, patinînd, o anumită mișcare, să zicem o mișcare în formă de spirală, și mă bucur dacă actul meu de voință se realizează pînă la capăt nestingherit și nereținut. Altă dată glisez o mișcare în alta, care nu rezultă de la sine din prima. Aici, prima mișcare nu se întrerupe, ci se stinge. Dar nu în sine, ci astfel încît se regăsește în cea de-a doua. Iar cea de-a doua se dezvoltă totuși — cu toate că povine dintr-un nou imbold de forță — din prima.

Astfel, și *liniile* de tip corespunzător pot să satisfacă din punct de vedere estetic. Ele satisfac în părțile individuale ale desfășurării lor, deoarece forța pe care eu o văd acționînd aici se manifestă liber. Satisfac glisările dintr-una în alta, fiindcă se petrec fără constrîngeri. În sfîrșit, satisface întregul ca întreg, în măsura în care, în ciuda intervenției unor mereu noi forțe în părți, succesiunea părților în întreg urmează totuși o clar vizibilă legitate și prezintă o mișcare generală unitară și inteligibilă; în măsura în care se simte un echilibru interior în această mișcare generală.

Linii întrerupte

Tuturor liniilor continue li se opun cele întrerupte. Acestora li se fixează momentan, într-un anume punct, mișcări relativ noi. În fiecare loc de ruptură începe un relativ nou individ liniar. Aceasta nu împiedică însă ca și linia întreagă, mulțumită nemijlocitei conexiuni a părților, să ridice pretenția de a fi o unitate. Iar noi înțelegem întregul, atunci cînd această pretenție nu rămîne o pretenție goală, adică atunci cînd în întreg se realizează legic o mișcare unică și, totodată, cînd această mișcare a liniei generale se diferențiază în părțile

Scanned with CamScanner

izolate, atunci cînd forței ce activează în ea i se adaugă în părțile individuale forțe diferite și contrare. Și în acea linie „modernă" există un tip de diferențiere, dar tocmai în forma glisării continue din una în alta a activităților unui individ. Aici însă diferențierea există sub forma unei relativ autonome structurări a individului într-un individ general unic.

Această diferențiere este, conform esenței sale, la fel ca și prima, nu o diferențiere de formă, ci una de forțe, activități, funcțiuni. În realizarea interioară, legică, a acestei diferențieri se nasc înainte de toate, întregurile formale *mai vaste*. Cu cît ele sînt mai cuprinzătoare, cu atît reclamă individualizarea relativ autonomă a particularului și, în fond, unitățile închise în sine în unitatea generală. Nu e nevoie să menționăm în mod special că această diferențiere nu este o simplă existență diferențiată, ci o diferențiere în sine, o autonomizare și, totuși, o ordonare subalternă în întreg, în sensul în care oamenii se autonomizează, se delimitează față de ceilalți și, totuși, se ordonează subaltern într-un întreg. Și această ordonare subalternă este o acțiune. La aceasta vom reveni mai jos.

Spațiul tridimensional

Ca exemplu de forme geometrice au servit, și în cele precedente, în primul rînd imaginile liniare. Dar, cum s-a spus, ceea ce e valabil în legătură cu liniile e la fel de valabil și pentru suprafețe și corpuri.

Dar aici ne interesează acum în special obiectele structurate corporal, adică spațiul tridimensional delimitat. Acesta poate fi plin sau gol. Dacă el e plin, atunci și masa este însuflețită, abstracție făcînd de formă; invers, și forma corpului geometric este însuflețită, independent de conținutul său. Așa, de pildă, spațiul închis

Scanned with CamScanner

între pereții unei clădiri este însuflețit. El este astfel în ansamblu și în toate părțile sale.

Cel mai general motiv privind necesitatea empatiei există și aici în perceperea succesivă și unitară. Spațiul interior al unui dom *apare* în perceperea mea ca și linia. El se naște dintr-un punct, și anume, acela din care eu îl contemplu în mod firesc, în funcție de structura sa. El se extinde în diferite direcții. Și aceasta, în fiecare moment din nou. El este însuflețit în toate părțile sale în același fel ca spațiul corpului omenesc. El nu este un *corp* fizic, dar nici unul pur geometric, ci unul estetic. Are, eventual, membrele sale. Astfel, spațiul unei biserici are, în firide și în portaluri, membrele sale; el se extinde și își revarsă viața în ele, așa cum un om se extinde în membrele sale și revarsă în ele viața sa, adică voința sa. El face asta, în cazul dat, liber, cutezător, poate jucîndu-se, ca un om.

Și, așa cum spațiul se lărgește — și nu are doar, de exemplu, o *dimensiune* anumită — tot așa se concentrează în limitele sale, sau este concentrat de ele. Și această limitare este o acțiune.

La temelia tuturor acestor modalități de reprezentare stă *unitatea* spațiului. Dacă ne imaginăm limitele mai îndepărtate sau împinse mai departe, atunci spațiul se extinde dincolo de limitele sale inițiale. Nu este ca și cum i s-ar adăuga o nouă *bucată*, ci și acest spațiu extins este o unitate. Și este aceeași unitate ca și spațiul mai limitat, doar că una mai puțin limitată. Există, așadar, în spațiu, capacitatea sau forța de a se extinde mai departe. Împotriva acestei forțe acționează, ca o nouă forță, limitarea. Iar spațiul *constă* în alternanța și echilibrul acestor forțe, așa cum starea individului constă în alternanța dintre acțiunea spre exterior și concentrarea în sine însuși.

În sfîrșit, nici spațiul înconjurător al lucrurilor nu este gol, ci plin de viață. De altfel, lucrul umple tocmai continuarea spațiului și trece dincolo de ea; deci, o dată cu aceasta, lucrul este unul și același spațiu. În plus, spațiul este cel în care activează

Scanned with CamScanner

omul și lucrurile, și din care omul aspiră aerul vital. Astfel spațiul participă la animarea omului și a lucrurilor. Invers, lucrul trăiește în spațiu. El își trăiește propria viață, dar, totodată, împărtășește viața generală a spațiului.

S-a încercat reducerea sentimentului spațial la mișcările oculare. Bucuria față de spațiu ar fi, s-a spus, bucuria față de mișcările mele oculare. Aici trebuie însă să punem de acord ceea ce s-a spus mai devreme despre semnificația estetică sau, mai corect, despre lipsa de semnificație estetică a senzațiilor motrice, cu reprezentările motrice.

Scanned with CamScanner

Capitolul al treilea

STILIZAREA

Generalităţi

Acele „linii moderne“ despre care a fost vorba mai sus ne pot sluji acum ca punct de plecare pentru o examinare aptă în mod special a ne face nemijlocit limpede raportul dintre linia geometrică şi legităţile generale ale fenomenelor din natură.

Spuneam despre liniile în chestiune că sînt inteligibile nu nemijlocit mecanic, ci din punct de vedere omenesc, la fel ca şi formele naturii. Şi în cazul acestora rezultă un element dintr-altul nu cu necesitate mecanică recognoscibilă, ci în funcţie de deprinderile şi capriciile naturii. Acele linii semnifică, prin urmare, o apropiere de libertatea arbitrară a obiectelor din natură, de jocul lor care nu ascultă de nici o regulă în cazuri particulare.

Prin urmare, apare de înţeles şi firesc faptul că aceste linii continuă şi preiau intenţionat în jocul lor libertatea formelor naturale. Nu formele în întregime şi în alcătuirea lor concretă, aşa cum le întîlnim în natură, vor fi preluate în acestea, ci principiile generale ale mişcării din aceste forme, deprinderile generale ale modelării care se realizează în ele, un joc formal mai mult sau mai puţin abstract. Apare firesc ca, în asemenea linii, forma iniţial străină de natură să se apropie

Scanned with CamScanner

ici și colo de formele naturale, să gliseze în acestea, să se reverse în ele, sau ca, în punctele decisive, simbolica generală proprie lor să se diferențieze în simbolica concretă a formelor naturale și să se dezvolte în elemente particulare. Astfel, esența mai sus desemnată a liniilor în discuție a ajuns, în sfîrșit, la o recunoaștere mai deplină.

Ceva similar se poate întîmpla, însă, și cu liniile geometrice despre care a fost vorba mai *înainte*. Acestea sînt, în sine, absolut străine de natură. Totuși, ele nu sînt chiar așa; forțele care guvernează în ele sînt cele mai generale forțe ale *naturii*. Invers, în formele naturale nu se găsesc doar deprinderile generale sau legile de formare tipice, ci la baza lor stă peste tot legitatea mecanică generală.

Nimic nu împiedică, prin urmare, ca din *formele naturale* să fie extrase acele *obișnuințe* generale formale ale naturii, acele legi tipice ale mișcării și modelării, și să fie decuplate din conexiunea cu accidentele neregulate, așadar, ca legile modelării unei specii de forme, renunțîndu-se la diferențele pe care le creează hazardul sau jocul naturii în exemplarele individuale, să fie luate spre contemplare.

Și nimic nu împiedică, mai departe, ca din acele forme să fie extrase și contemplate în sine legitățile mecanice generale succesive și în sfîrșit cele mai generale.

Acesta este sensul „stilizării"; cel puțin, atunci cînd cuvîntul este luat în sens restrîns.

„A stiliza" nu înseamnă, cum par unii să creadă, „a aplica" obiectelor naturale legile regularității geometrice și ale simetriei. Nu înseamnă să adăugăm regularitate și simetrie formelor naturale, sau să le constrîngem la aceasta. O atare asociere a elementelor eterogene ar fi o siluire a naturii. Tunderea arborilor astfel ca ei să dobîndească o anumită configurație geometrică, formă de sferă, formă de piramidă ș.a.m.d. — aceasta ar fi o stilizare pe placul unor atari esteticieni. Dar în aceasta nu există acțiune artistică și, deci, nici stilizare, ci barbarie inestetică.

Scanned with CamScanner

Asemenea păreri trebuie combătute: stilizarea nu este nici adaos, și nici simplă omitere, ci ea este o decuplare. Ea nu este negare, ci recunoaștere, și anume, recunoaștere artistică; nu pricinuirea unei constrîngeri, ci eliberare.

Posibilități ale stilizării

Stilizare, în cel mai general sens, înseamnă îndepărtare de simpla reproducere a celor existente în natură în vederea unui scop artistic. Ea înseamnă mai cu seamă concretizarea esențialului din obiectele naturale, în contrast cu copierea acestora fără vreo diferențiere în evaluarea elementelor esențiale și a celor nesemnificative pentru esența lor.

Această stilizare, însă, poate merge în direcții diferite, după cum, în funcție de împrejurări, diferite elemente pot apărea ca esențiale într-un obiect natural. Ea poate viza și forma și culoarea obiectelor naturale.

Să facem abstracție, deocamdată, de culoare. În acest caz, există două direcții fundamental diferite ale stilizării. Stilizarea poate scoate în evidență sau accentua la un individ ceea ce, pentru acest *individ*, este esențialul, adică elementul caracteristic sau ceea ce este semnificativ în el din punct de vedere individual. Această stilizare o vom numi individualizatoare. Un tip special al acesteia este caricatura.

Pe de altă parte, stilizarea poate să scoată în relief, la un individ, ceea ce este în el tipic speciei și esențial *din punctul de vedere al speciei*, și să renunțe la particularul și la caracteristicul acestui individ izolat. Această stilizare se va numi generalizatoare.

Dar extragerea a ceea ce e tipic speciei poate, iarăși, să semnifice diferite lucruri. În primul rînd, „specia“ poate fi luată în sens mai restrîns sau mai extins. Un individ uman aparține, de pildă, speciei țăranilor sau cavalerilor. În orice caz, aparține, în același timp, speciei „om“. Prin

Scanned with CamScanner

urmare, în reprezentarea individului poate fi accentuat sau evidențiat esențialul speciei mai restrînse sau al celei mai extinse. În funcție de asta, stilizarea se face într-o direcție sau alta. Și, în cazul fiecărei „specii", poate fi făcut să devină important un element sau altul.

Dar, și în cadrul speciei se poate accentua, individualizînd, caracteristica acestei *specii*, elementul specific sau „încăpățînat" al ei, sau se poate evidenția sau reliefa, generalizînd, ceea ce are ea comun cu alte specii.

Stilizarea generalizatoare

Aici este vorba despre stilizarea generalizatoare a formelor. Ea aduce, în primul rînd, spre contemplarea autonomă, legile generale de alcătuire a formelor unei specii. Mai întîi, ale celei mai restrînse, apoi ale speciei mai ample. Ea constă în concretizarea autonomă a deprinderilor sau a unei legi generale de alcătuire a formelor unei specii, cu eliminarea accidentelor particulare.

Dat fiind că accidentele individului particular, care se abat de la legea generală de formare sau se dezvoltă în cadrul acesteia, se întemeiază pe conexiunea naturală generală și pe multiplul său joc de forțe, fiind *inevitabile* în interiorul acestei conexiuni generale, această stilizare are, în același timp, ca premisă, izolarea stilizatului din conexiunea naturală generală. Invers, această izolare reclamă stilizarea generalizatoare. Ceea ce pare propriu naturii, ceea ce se află în mediul ei și, prin urmare, se revendică drept o parte a acesteia, trebuie și să se înfățișeze ca atare. Ceea ce a fost extras din ea, izolat, existent în sine, nu trebuie să se mai comporte ca parte a conexiunii naturale.

Astfel se schimbă, precum se vede, „libertatea" formelor izolate. Ea conține tot mai mult să fie libertate în sensul naturii libere, abandonate sieși, și se apropie de libertatea în sensul de legitate mecanică realizîndu-se „liber".

Scanned with CamScanner

Această stilizare poate merge tot mai departe. Cu cît merge ea mai departe, cu atît se apropie legile generale de formare de cele mai generale legi ale fenomenelor din natură, adică de cele mai generale legi mecanice cunoscute nouă nemijlocit. Ele se apropie, astfel, tocmai de formele naturale ale formei geometrice și, finalmente, se transformă cu totul în acelea.

Așa, de pildă, dăm unei flori mai întîi o formă generală sau normală, spre care pare că tinteşte planta, dacă facem abstracție de influențele exterioare deviante. Dar, în final, ea se transformă într-o rozetă inteligibilă pur mecanic. Sau tulpina încolăcită devine o spirală geometrică; ramura arborescentă — un ornament ondulat.

În cele din urmă se poate spune: și linia dreaptă este natură stilizată; ea este decuplarea stilizantă și concretizarea autonomă a unei legi care se găsește realizată, peste tot în natură, în ținuta verticală a omului, în creșterea arborilor, în căderea pietrei sau a frunzei ș.a.m.d., drept cea mai generală lege fundamentală.

Evoluția stilizării

Asta nu înseamnă însă că forma geometrică sau ornamentală *ar fi evoluat*, din punct de vedere istoric, dintr-o imitare inițială a naturii. S-a încercat a se acredita aceasta. În sfîrșit, s-au derivat dintr-o unică formă a naturii toate formele geometrice ornamentale posibile.

În aceasta se manifestă o completă necunoaștere a sensului acestor forme. Pentru a deduce sau a alege cele mai generale legi naturale de formare dintr-o anumită formă, trebuie ca eu să le fi avut în stăpînirea mea spirituală. Alegerea este și înțelegere. Aceste cele mai generale legi de formare trebuie să fi fost extrase de mine din observarea diferitelor forme și fenomene din natură, din experiențele asupra lucrurilor și, în fine, din propriul meu corp.

Scanned with CamScanner

Dar tot atît de puțin trebuie să credem în drumul invers al evoluției istorice; întîietatea, din punct de vedere temporal, nu o are, fără îndoială, *nici* specificul concret, în forma sa individuală, *nici* generalul abstract, ci *schematicul*, reliefarea generalului, ca, de pildă, *trăsăturile esențiale* care sar *întîmplător* în ochi. Ca exemplu ne pot sluji omuleții pe care, din cîteva linii și puncte, un copil îi desenează cu condeiul pe tăblița lui.

Și, pornind de aici, trebuie să acceptăm că evoluția istorică a formelor merge apoi în cele două direcții contrare, în direcția, pe de-o parte, tot mai sigurei perceperi a individualului, și în direcția simplei evidențieri a legităților formale generale existente în formele particulare, pe de altă parte.

Așa trebuie gîndit, fără îndoială, mersul evoluției în *ansamblu*. Dacă evoluția progresează pînă la o anumită limită, atunci se poate petrece, în cazuri particulare, progresul de la legea abstractă spre multitudinea structurilor individuale din natură, și invers. Un joc de linii este inițial, poate, nimic altceva decît un joc de linii; apoi, ramificațiile devin ramificații vegetale; sfîrșitul unei linii devine cap de animal sau de om; sau este plăsmuit în chip de floare; din cercuri apar rozetele ș.a.m.d. Altă dată, forma mai mult sau mai puțin desăvîrșită care a fost plăsmuită după natură este transformată succesiv în forme geometrice abstracte. În definitiv, legea formării a fost extrasă intenționat prin stilizare din formele naturale.

Scanned with CamScanner

Capitolul al patrulea

ASOCIEREA ŞI DIVIZAREA FORMELOR SPAŢIALE

Diferenţierea funcţiunilor

Am văzut că toate formele spaţiale sînt pentru noi animate. În ele există mişcare şi activitate, extindere şi limitare, amploare şi restrîngere, izolare şi coeziune interioară; tendinţă ascendentă şi descindere; continuare şi întrerupere a mişcării, pauze şi inserturi, colaborare şi antagonism şi altele asemănătoare. Toate acestea există pentru noi în formele spaţiale pe baza experienţei, aceea pe care am făcut-o asupra noastră sau în noi înşine. În acelaşi timp, aceasta este un rezultat al abstractizării tuturor experienţelor individuale concrete posibile. Această animaţie interioară face formele semnificative din punct de vedere estetic.

Prin urmare, ceea ce face dintr-o diversitate spaţială o *unitate* estetică este totdeauna o modalitate unitară a acestei activităţi vitale.

Dar aceasta poate să aibă diferite laturi şi să includă felurite momente diferite. În acest caz, corespunde legii *diferenţierii* ca aceste laturi sau momente ale activităţii să intre în contrast exterior şi interior. Această diferenţiere este una estetică atunci cînd, în aspectul ei exterior, este realizată nemijlocit intuitiv.

Despre aceasta a mai fost vorba în general. Dar acum trebuie să pătrundem ceva mai amă-

Scanned with CamScanner

numit această diferențiere. Este vorba din nou despre aplicarea „principiilor" noastre „estetice formale generale" la conținutul estetic al formelor geometrice. Vom urmări acest „limbaj al formelor", în special în domeniul arhitecturii, într-un fragment ce urmează.

Coloana, de pildă, poartă ceva. Aici există mai multe aspecte. În primul rînd, o divergență și o concentrare în funcție de lățime; și o activitate verticală. Aici coloana suferă o primă diferențiere, și anume, diferențierea acestor două direcții.

Aceasta este o diferențiere „imanentă"; extinderea pe înălțime și cea pe lățime coexistă pretutindeni în coloană; dar ele sînt clar despărțite în înfățișarea exterioară a coloanei; iese în evidență fiecare, în sine.

Simultan cu aceasta, are loc în coloană o primă „subordonare monarhică", și anume, subordonarea extinderii în lățime față de desfășurarea pe înălțime. O asemenea subordonare am întîlnit, după cum ne amintim, la dreptunghiul simplu. Acolo era valabilă, în același timp, legea echilibrului în subordonare. Dreptunghiul satisfăcea dacă dimensiunea subordonată se făcea remarcată atît cît să se împace cu impresia hotărîtoare de subordonare.

Dar nu așa se petrec lucrurile în cazul în discuție. Coloana nu este numai ceva extins în două sau trei direcții, ci este o parte a unui întreg și are de îndeplinit în întreg o sarcină precisă. Dat fiind că ea se subordonează întregului, se subordonează, în același timp, și legii echilibrului, unei legități superioare. Astfel, acel principiu formal al nostru poate înceta de-a mai fi valabil, în general, dacă el se subordonează uni principiu formal superior sau unei legități estetice superioare.

Să privim acum cu atenție, în mod special, activitatea *verticală* a coloanei. Spuneam că ea poartă ceva. Aceasta vrea să spună, înainte de orice, că ea se înalță. În aceasta există un eveniment, o devenire; coloana *devine* prin înălțare;

Scanned with CamScanner

ea se naşte prin activitatea verticală; se naşte în momente succesive. Iar devenirea coloanei se diferenţiază *vizibil* în aceste momente succesive.

Aceasta este o diferenţiere în juxtapunere. Ea nu are nevoie să fie o despărţire în părţi izolate, în „trepte" individuale; dar poate fi aceasta. În orice caz, juxtapunerea este, totodată, şi succesiune. Şi, totuşi, este şi o existenţă absolut simultană. Coloana se înalţă în acelaşi fel în care s-a arătat mai sus în legătură cu linia verticală, aşa cum mă ridic eu însumi atunci cînd mă menţin în poziţia verticală. Această menţinere este o continuă zămislire. Înălţarea coloanei este o forţă care se revarsă sau acţionează statornic. Astfel, coloana se naşte din nou, în fiece moment; naşterea sa începe în fiece moment şi se termină în fiece moment.

Activitate şi reacţie contrară

Activitatea, desfăşurarea de forţe nu există, însă, fără opoziţie şi reacţie contrară, fără ceva care să trebuiască învins sau căruia să i se ţină piept. În coloană este învinsă acţiunea gravitaţiei. Se presupune că ea suportă sau îndură această acţiune. Activitatea include — precum, de altfel, orice activitate în general — o pasivitate.

În acelaşi timp, acţiunea gravitaţiei, contemplată în sine, este şi un tip de „activitate". Ea este acea reacţie contrară proprie activităţii coloanei. Astfel apare o nouă diferenţiere imanentă, şi anume, tocmai diferenţierea în activitate şi reacţie contrară.

Dar acum apare din nou problema subordonării: cum se comportă cele două activităţi una faţă de alta?

Evident, în acest punct se iveşte o triplă posibilitate. În coloanele din antichitate acţiunea din sus spre în jos este subordonată acţiunii care merge de jos spre în sus. Mişcarea din coloană, adică mişcarea de bază, merge către în sus;

Scanned with CamScanner

funcțiunea *dominantă* în coloană este a *înălțării*. Acțiunea gravitației este acel moment *împotriva* căruia coloana *se înalță*; ea este *cea care trebuie învinsă*.

Dar acestei coloane i se opun suporții, în cazul cărora se petrece contrariul. Și triglifa dorică este un suport. Dar aici, mișcarea principală merge de sus în jos. Triglifa transferă greutatea șarpantei asupra arhitravei. Aici este punctul unde cele două mișcări contrare, mișcarea coloanei de jos în sus și cea a șarpantei de sus în jos, se întîlnesc și se echilibrează. Aici este un punct de tensiune statică. Desigur, și triglifa se înalță, dar numai spre a media în deplină siguranță transferarea greutății. Triglifele sînt „caprele", comparabile, dar nu în toate privințele, cu piciorul mesei sau al scaunului. Ele țin de ceea ce este deasupra lor, deci, în primul rînd, de cornișă. De aceea, ele sînt fixate de cornișă printr-un astragal. Și ele se extind de aici în jos, așa precum se extinde piciorul mesei de la tăblia mesei în jos, spre sol. Aici, prin urmare, mișcarea de jos în sus este subordonată celei de sus în jos.

În fine, există a treia posibilitate: cele două mișcări sau activități se află în echilibru. Acesta este cazul anumitor suporți ai clădirii romanice. Ei se întind între sus și jos. Nici nu se opun greutății, nici nu transferă greutatea asupra solului, ci *despart* sus-ul de jos.

Opoziția acestor trei posibilități are o semnificație mai generală. Peste tot în structurile spațiale, în părți, ca și în întreg, se pune întrebarea care dintre cele două activități contrare este cea dominantă, sau, cum am spus în alt loc, cea „primară", sau, poate, dacă ele se află în echilibru pentru contemplarea estetică. Spun „pentru contemplarea estetică", deoarece este de la sine înțeles că efectiv ele se află oricînd în echilibru.

Să observăm acum la coloană și activitățile sale orizontale. Și aici există activitate și reacție contrară. Coloana se extinde în direcție orizontală și se concentrează în sine și în direcție orizon-

Scanned with CamScanner

tală. Dar aici extinderea este întotdeauna subordonată concentrării. Coloana nu este un obiect care se extinde, ci unul care se concentrează în sine însuși. Ea se închide în sine de jur împrejur spre ax. Așa cum în direcția verticală gravitația este învinsă prin activitatea de înălțare, aici este învinsă tenoința extinderii, mai bine zis, ea este stăvilită prin forța închiderii. Așa cum era acolo înălțarea, așa este aici concentrarea momentul pozitiv, acela despre care este vorba, de care depinde restul, care este socotit propriu, pe scurt, elementul „primar".

Și abia astfel înțelegem subordonarea lățimii coloanei față de înălțimea ei. Este subordonarea activității de *concentrare* față de activitatea de înălțare; coloana se stringe în sine, se concentrează din toate părțile spre ax, pentru a exercita activitatea verticală, care este concentrată în ax. Această subordonare este *aservire* nemijlocită.

Funcțiuni care iau naștere separat

Dar activitatea verticală a coloanei nu este doar o înălțare. Ea este o purtare *(ein Tragen)*. Și aici există, în toate împrejurările, trei aspecte: menținerea în poziție verticală, înălțarea și preluarea greutății. Aici poate avea loc o diferențiere în *părțile autonome*, care se succed una din alta. Realizarea acesteia produce disocierea coloanei în bază, fus și capitel. Acelea apar net despărțite, totuși, rămîne, în același timp, elementul comun, ideea fundamentală unitară și nedespărțită. Coloana este un individ unic, care se manifestă succesiv în aceste trei funcțiuni. O mișcare unică, ce străbate întregul, se străduiește să se înalțe de la sol, progresează în sus și se îndreaptă împotriva gravitației; se descompune în aceste trei momente. Toate trei funcțiunile apar subordonate acestei „idei fundamentale", adică acestei funcțiuni unificatoare.

Scanned with CamScanner

Această diferențiere poate merge mai departe. Și baza include în sine trei aspecte: ea suportă presiunea care acționează asupră-i de sus, prin fusul coloanei, și contrapresiunea exercitată de sol împotriva coloanei; ea le suportă pe amîndouă, nu pentru a se distruge, ci pentru a se menține atît împotriva uneia cît și a alteia. În sfîrșit, ea exercită și o rezistență *activă*, contra amîndurora.

Această triadă se conturează, la baza attică, în triada tor, cavetă și tor. Dar și aici se răsfrînge în aceste trei funcțiuni o activitate unică; iar noi avem impresia imediată a acestei unificări sau a elementului comun despărțit în cele trei funcțiuni.

Toate aceste diferențieri ale coloanei și ale bazei sînt diferențieri imanente. Dar, în același timp, ele sînt și diferențieri în juxtapunere și în succesiune. În coloană se petrece o succesiune a funcțiunilor individuale.

Dar să rămînem încă un moment la prima dintre cele două diferențieri, așadar, la diferențierea funcției întregii coloane în funcțiunile bazei, fusului și capitelului.

Coloana se *naște* în succesiunea funcțiunilor individuale prin faptul că acestea, în fiece moment, se separă. Ele sînt, în această privință, succesive, cum s-a mai spus; nu sînt, totuși, mai puțin simultane.

Dar am văzut că acțiunea coloanei nu este lipsită de reacție sau activitate contrară. Aceasta este valabil și despre funcțiunile individuale în care se descompune purtarea coloanei. Fiecare dintre aceste funcțiuni este, în ea însăși, activitate și activitate contrară.

Și aceste contraactivități se succed în coloană în mod separat; numai că în direcție contrară. Acțiunea greutății începe în capitel, tot așa cum activitatea înălțării împotriva gravitației sfîrșește în capitel. Iar această acțiune a greutății continuă în fus și, în sfîrșit, este preluată și complet învinsă de către bază. În același timp, ambele moduri de contemplare se unesc în fiece

Scanned with CamScanner

parte. Capitelul *poartă* greutatea pe care o *preia*, fusul *se înalță* contra *acțiunii* greutății, baza capătă o poziție sigură ținînd seama de *greutatea pe care o are de purtat*.

În sfîrșit, diferențierea în juxtapunere și în succesiune, care se realizează în aceste trei părți, este totodată și o *subordonare* în juxtapunere. Întreaga coloană se concentrează într-un anumit fel în bază, și se concentrează din nou, în alt fel, în capitel, sau „se condensează" în acesta. Aici, „condensarea" sau subordonarea este iarăși una obiectivă — adică o subordonare de *funcțiuni* care se află în coloana însăși — fiindcă este empatizată în ea „obiectiv" o funcție a întregului, anume, funcția menținerii în poziție verticală. Aceasta privește *întreaga* coloană, dar este *preluată* în mod special de către bază. Nu numai baza stă vertical, ci întreaga coloană. Această staționare verticală a întregii coloane se petrece însă în mod specific în bază.

Și, tot așa, capitelul reprezintă în mod special *susținerea* coloanei sau purtarea greutății. Din nou, greutatea e preluată și purtată de întreaga coloană; dar această susținere în coloană sau coloana, *în măsura în care* susține, este concentrată sau condensată aici.

În sfîrșit, trebuie să adăugăm: așa cum coloana este subordonată capitelului și bazei, tot așa este subordonată și fusului. Fusul reprezintă în sine, în mod specific, *înălțarea* coloanei, și anume, a întregii coloane. Și în el, așadar, este „condensată" o funcție a întregii coloane.

În consecință, coloana apare subordonată fiecăreia dintre părți; fiecare dintre părți este stăpîn. Faptul este posibil, deoarece, de fapt, nu coloana, ci întotdeauna doar o parte a ei este concentrată în unul dintre cele trei membre. Dacă luăm coloana ca *unitate* a celor trei funcțiuni, atunci rămînem la ceea ce s-a mai spus: fiecare dintre părți este subordonată sau servește întregului. Aici servirea trebuie luată în sensul deplin al termenului respectiv, ca subordonare față de o voință. Coloana, în întregul ei, este un individ cu

Scanned with CamScanner

voință. Numai fiindcă este aceasta, ea se poate afla, cum s-a spus mai devreme, ca întreg, simultan aici și acolo, manifestîndu-se aici într-un fel, acolo altfel. Să ne amintim de cele spuse în paginile anterioare.

Printr-o asemenea colaborare a unităților sau indivizilor însuflețiți ia ființă organismul întregului. Întregul arhitectonic este, după opinia generală, un atare organism. Acest cuvînt, însă, ar fi cu desăvîrșire gol fără ideea unei voințe și acțiuni însuflețite în întreg.

Colaborare simultană

Diferențierea în juxtapunere, care există în coloană în succesiunea bază-fus-capitel, este, cum spuneam, în același timp, și o diferențiere în „succesiune". Părțile sau funcțiunile lor *„iau naștere separat"*. Pe lîngă această diferențiere succesivă, există o altă posibilă modalitate de diferențiere în juxtapunere, și anume, cea simultană.

Coloana nu funcționează singular. Fiecare coloană a colonadei poartă șarpanta *în* partea sa. Dar asta nu înseamnă că ea poartă singură o *parte* sau o bucată a întregii șarpante pentru a o transfera vecinei sale, care să îndeplinească independent de ea o sarcină asemănătoare. Dimpotrivă, coloanele poartă *împreună* sau ca *unitate* șarpanta. În toate coloanele există o acțiune unică distribuită asupra fiecăruia dintre indivizi, dar rămînînd totuși unitară.

Aspecte asemănătoare cunoaștem numai la indivizii cu voință. Să ne gîndim la statul în două picioare, la întinderea ambelor brațe în virtutea unui act unic al voinței, la apucarea unui obiect unic cu cele cinci degete. Pentru contemplarea estetică, funcția coloanelor alăturate devine, așadar, o acțiune analogă, ce se realizează în diferite acte simultane. Abia astfel

Scanned with CamScanner

colonada devine pentru noi inteligibilă din punct de vedere uman, deci, din punct de vedere estetic.

Acțiunea unică a colonadei privește, mai precis spus, un individ *unic*. Colonada este, așadar, un individ unic. Asta, însă, nu o împiedică să se disocieze în indivizi.

La o asemenea acțiune unitară a unui individ colectiv împărțit în mulți indivizi nu este, însă, necesar ca indivizii cărora li se distribuie acțiunea unitară sau în care se disociază individul colectiv să fie egali. Ei pot fi și diferențiați *calitativ* și se pot schimba legic. În acest sens, să ne gîndim, de pildă, la peretele exterior gotic și la diferențierea sa în pilaștri și arcuri în ogivă, aflate între ei, cu frontoane ce se înalță deasupra lor, sau la diferențierea calitativă a unui șir de suporți, care există dacă suporții de colț se constituie ca pilaștri, iar cei centrali, drept coloane.

Acțiuni antagonice

Juxtapunerii coloanelor în colonadă i se opune însă nu numai acea separare a funcțiunilor despre care a fost vorba mai înainte, ci și antagonismul diferitelor funcțiuni. Și cum funcțiunile care iau naștere separat se succed spațial în coloană, la fel și activitățile antagoniste pot fi împărțite în membre ce se succed spațial. Dar nici în cazul acesta activitățile antagoniste nu încetează să fie contopite.

Astfel, în clădirea dorică există un antagonism clar între partea de jos și cea de sus a clădirii, între partea care susține și cea care apasă. Asta nu împiedică, totuși, ca, peste tot în întreg, mișcarea de jos în sus și de sus în jos să existe *laolaltă*. *Coloana* dorică este nu numai mișcare în sus, ci și în jos. Iar șarpanta dorică este nu numai mișcare în jos, ci și în sus. Numai că în coloană domină mișcarea în sus, iar în șarpantă mișcarea în jos.

Această diferențiere a activităților contrar dirijate în diferite membre produce, în deplina ei

Scanned with CamScanner

consecvență, nu numai o împărțire în două, ci și una în trei. Mișcările antagonice se întîlnesc într-o parte centrală. Ele se echilibrează aici.

Această parte este, la construcția dorică, arhitrava. Necesitatea acesteia este vădită. Cu cît sînt mai mari și mai pronunțate contrastul și acțiunea antagonistă ale funcțiunilor separate spațial, cu atît mai mult este nevoia de un atare membru relativ static în sine, care să le separe și să le reunească. Și divizarea în trei a coloanei, ca și divizarea în trei a bazei attice, de care a fost vorba mai sus, intră sub incidența acestei perspective a funcțiunilor antagonice, care se întîlnesc într-un centru și se echilibrează.

De altfel, principiul diviziunii în trei în domeniul disocierii spațiale are o semnificație mai amplă. Este în natura tuturor formelor limitate care se nasc sau par a se naște, ca ele să aibă început, mijloc și sfîrșit, ca în ele să fie distincte o stare de început, un punct ferm de plecare a mișcării, un fundament, o bază, apoi continuarea mișcării, așadar, o parte care să reprezinte devenirea specifică a structurii, dezvoltarea sau desfășurarea, și în cele din urmă, o încheiere, un punct de repaus al mișcării. Iar aceste momente pot să reclame de fiecare dată o disociere corespunzătoare. Un tip special de început și de sfîrșit sînt armonizarea și stingerea sunetelor. Despre asta va mai fi vorba ulterior.

Scanned with CamScanner

Capitolul al cincilea

ECHILIBRU ȘI MIȘCARE

Simetria spațială

Am caracterizat arhitrava dorică drept un punct de echilibru. Dar ea nu este astfel, totuși, în sens absolut. Ea nu este un punct de repaus absolut. Ea este, în primul rînd, un punct în *mișcarea* de jos în sus; este, pentru această mișcare, un *punct de trecere*. Arhitrava are existența sa, sau se află la locul său grație acestei activități unilateral dirijate. Abia în cadrul întregului care se naște prin atare activitate apare ea, în mod secundar, ca punct de echilibru. Ceea ce îi urmează și ceea ce se ridică pe ea, în măsura în care *rezultă* din ea, se întoarce, datorită greutății sale, *înapoi* contra ei și echilibrează mișcarea *anterioară*.

Acestor puncte de echilibru relativ, sau de echilibru într-o direcție simultan și inițial determinată prin mișcarea ce trece prin ea, li se opun, însă, puncte de echilibru absolut sau puncte de repaus absolute. La acestea se presupune că activitățile orientate opus sînt activități *asemănătoare*. Concomitent, ele trebuie să fie cantitativ egale una cu alta. Acest echilibru își găsește expresia în *simetrie*.

Conform naturii ei, simetria este restrînsă la domeniul spațial. Ea este desfășurare egală *de la* un centru în direcții opuse, sau din direcții opuse *spre centru*.

La întrebarea de ce este *posibilă* simetria în domeniul spațial, se oferă, înainte de toate, răs-

Scanned with CamScanner

punsul: e propriu structurii ochiului să se poată întoarce spre dreapta ca și spre stînga, în sus ca și în jos. Mai corect: este propriu, în cazul spațialului existent simultan, ca *atenției* dirijate spre un punct să i *se prezinte* spre sesizare, concomitent, în mod absolut egal, ceea ce este situat la dreapta și la stînga respectivului punct, ca și ceea ce se află, spațial, deasupra și dedesubtul lui.

Astfel este desemnată nemijlocit o deosebire esențială a simultanului față de ceea ce *se succede* în timp. Firește, noi putem privi și dintr-un *punct temporal înainte* și, totodată, *înapoi*, dar, aici, ceea ce s-a petrecut înainte nu se înfățișează în același fel sesizării noastre ca ceea ce s-a petrecut mai tîrziu. Provocarea de a privi concomitent înainte și înapoi este provocarea la moduri ale activității de sesizare opuse *calitativ*, care concurează unele cu altele și se exclud relativ. Asupra acestora voi reveni mai departe.

Divizare simetrică

Asupra simetriei spațiale mă opresc însă un moment aici. *Totdeauna* atunci cînd sînt juxtapuse diverse elemente spațiale, este firesc pentru noi, sau există în noi o tendință de a le contempla dintr-un punct spre părțile contrar orientate, deci de a le prelua aperceptiv, element cu element, dinspre centru spre părțile contrar orientate. Aici capătă forță, de fiecare dată, și legea concordanței calitative: dacă eu sesizez o diversitate astfel, atunci se ivește în mine o necesitate de a întîlni pe ambele laturi *același lucru*, de a obține, prin urmare, un același conținut pentru activitatea de percepere. Diversitatea este îmbucurătoare pentru mine dacă, grație structurii sale proprii, vine în întîmpinarea acestei tendințe.

De această tendință de a percepe același lucru spre amîndouă laturile se leagă, însă, și tendința de a-l percepe în același *fel*, adică de a apercepe, de

Scanned with CamScanner

a concentra și de a separa, de a orîndui, de a *diviza* în același fel acel element identic pe care îl întîlnesc pornind dinspre centru spre laturi.

Să ne oprim acum un moment, în mod special, la acest termen din urmă. Să zicem că avem un simultan spațial cît se poate de simplu. De pildă, se prezintă ochiului un șir de puncte. El constă inițial din trei puncte. În acest caz, este firesc pentru mine să privesc cele trei elemente dinspre mijloc. În același timp, apare în mine tendința de a le concentra într-o unitate, această unitate culminînd sau condensîndu-se în elementul central.

Eu tind, deci, să subordonez acestui mijloc celelalte două puncte, și anume în același fel și în același grad. Astfel, apare nemijlocit o tendință de accentuare a elementului central.

Și să presupunem acum că acest punct central este accentuat *obiectiv* , adică este reliefat, de pildă, prin mărimea sa. Atunci acest punct izbește în cel mai înalt grad. Aceasta înseamnă, în același timp, că el mă solicită să-l fac element dominant și să i le subordonez pe celelalte.

Această cerință a datului obiectiv concordă însă cu o înclinație firească. Această împrejurare face plăcut datul obiectiv.

Să înlocuim însă punctele cu obiecte mai mari, de pildă cu cele trei părți ale unei clădiri: o clădire de mijloc care iese în afară și aripile laterale identice, care se atașează la dreapta și la stînga. Și această aranjare place, datorită acordului dintre cerința obiectivă și necesitatea subiectivă firească. Ieșirea în relief a clădirii din mijloc face ca ea să atragă atenția asupra sa în cel mai înalt grad. Prin urmare, această parte de mijloc ridică pretenția de a fi stăpînul sau punctul de greutate aperceptiv al întregului. Și cu această pretenție se acordă înclinarea firească de a concentra și subordona în acest mod. De aceea, un atare întreg, cu o clădire de mijloc ieșită în relief și cu aripile laterale retrase, este plăcut.

Dar alături de această tendință de a subordona primul și al treilea dintre cele trei elemente celui central, apare și o înclinație spre tipul contrar de

Scanned with CamScanner

subordonare. Cele două elemente laterale sînt începutul și sfîrșitul, și, prin aceasta, ceva nou față de mediul lor înconjurător; în schimb, punctul central „se pierde" în rînd. El este, putem spune, un simplu punct de trecere de la primul la al treilea. Astfel apare o tendință de a accentua mai degrabă *primul* și cel de-al *treilea* punct, și de a-l subordona pe cel mijlociu acestora două.

Iar dacă presupunem și aici că această stare de lucruri obiectivă se acordă cu înclinația naturală, respectiv că, de pildă, primul și al treilea element ar fi mai mari, că ar izbi, așadar, în grad mai înalt și ar pretinde, de aceea, să domine în întreg, atunci rezultă, iarăși, din acest acord între cerința obiectivă și nevoia subiectivă un sentiment de satisfacție față de datul obiectiv.

În fine, dacă înlocuim din nou punctele cu părți de construcție se înțelege de ce place nu numai clădirea din mijloc, care se reliefează între aripile laterale care se retrag, ci și invers, place clădirea din mijloc care se retrage între aripile laterale care sînt ieșite în afară, sau o poartă între doi piloni de susținere egali ș.a.m.d.

Dacă urcăm acum numărul elementelor la patru, atunci, cum se vede de îndată, are precădere subordonarea celor două elemente din mijloc față de primul și ultimul. Aici nu există un element de mijloc, căruia să i se poată subordona celelalte. În același timp, această subordonare a două elemente de mijloc față de elementul de început și cel de sfîrșit este caracteristic diferită de acea subordonare a unui unic element de mijloc față de atari elemente de început și de sfîrșit. Aici nu mai există un element central legat identic de cele două elemente exterioare, ci, în primul rînd, al doilea este legat de primul și subordonat lui, al treilea de al patrulea și abia în mod secundar este legat al treilea de primul, și al doilea de al patrulea. Concomitent, elementul al doilea și al treilea sînt legate unul de altul prin similaritate. Unitatea care se naște de aici este una mai laxă decît cea pomenită mai înainte.

Scanned with CamScanner

Și altfel se petrec lucrurile dacă adăugăm celor patru elemente un al cincilea. Aici se găsește din nou un mijloc. Elementul al treilea reprezintă punctul central al șirului ; și îmi este firesc să transform acest mijloc în centru aperceptiv, așadar, să subordonez restul elementelor celui de-al treilea. Dar acestui centru i se subordonează nemijlocit numai al doilea și al patrulea element; primul și al cincilea sînt mai departe de el. Prin urmare, apare înclinația de a le autonomiza pe acestea două față de cel din mijloc. Și, în aceasta, există, apoi, înclinația de a subordona elementul al doilea și al patrulea față de aceste elemente extreme.

Dar acum apar din nou cele două modalități opuse: elementul mijlociu rămîne punctul dominant *propriu-zis* al întregului; în același timp, întregul este subordonat în grad mai redus elementelor extreme. Sau elementele extreme sînt dominante de fapt și elementul central este punct dominant de ordin secundar. În orice caz, cele cinci puncte formează un sistem în care are loc o subordonare în fază dublă.

În toate aceste cazuri exercit o contemplare și o divizare simetrică. Această contemplare și divizare îmi sînt firești; iar obiectul contemplat place, dacă el, în virtutea naturii sale, invită la o asemenea contemplare și divizare simetrică.

Divizare serială

Dar să schimbăm acum situația. Să nu mai luăm trei, sau patru, sau cinci elemente în sine, ci, în locul lor, un șir oricît de lung. Pe acesta eu îl pot privi simetric în *diferitele lui părți*, adică pot reliefa anumite puncte alăturate și pot recepta aperceptiv în același mod mediul înconjurător aflat de ambele părți ale acestora.

Aici, însă, deosebim două cazuri. În primul rînd: șirul este descompus obiectiv în grupe, de pildă, în grupe de cîte trei, adică de fiecare dată

Scanned with CamScanner

se intercalează după fiecare al treilea element un membru despărţitor sau un interval. În acest caz, eu realizez succesiv de mai multe ori percepera simetrică a trei elemente, despre care a fost vorba mai sus.

Dar să zicem că în loc de asta, şirul ar fi unul care se continuă în mod regulat. Atunci pot, atîta vreme cît nu apare nici o deosebire obiectivă a elementelor şirului, să aleg, după plac, triade, pentade ş.a.m.d. Pot ordona şi diviza aceste grupe alese în cele două feluri opuse, care au fost distinse mai sus. Dar aceste posibilităţi se contracarează; deci, nu se realizează nici una dintre ele.

Dar să presupunem acum că anumite elemente se reliefează prin calităţile lor; de pildă, fiecare al doilea element să fie accentuat obiectiv. În acest caz, eu subordonez acestui al doilea element pe primul şi pe al treilea; totodată, îl subordonez pe al treilea celui de al patrulea; pe scurt, fiecare dintre elementele neaccentuate, adică acelea care îmi solicită mai puţin atenţia, apare subordonat de ambele laturi. De aici rezultă o *ţesătură* aperceptivă. Şi elementele accentuate sînt legate între ele prin cele neaccentuate.

Ţesătura aperceptivă dobîndeşte un alt caracter, dacă, în şir, fiecare *al treilea* element se evidenţiază obiectiv sau apare, într-un fel sau altul, mai semnificativ, mai important. Acum unui al treilea element i se subordonează un al patrulea şi un al cincilea, primul nemijlocit, celălalt mijlocit. În acelaşi timp al cincilea se subordonează nemijlocit, apoi al patrulea, mijlocit — deci, în grad mai redus — faţă de *al şaselea*. Şi aici, aşadar, toate elementele sînt întreţesute unele cu altele, dar mai lax; apare un întreg aperceptiv mai lipsit de coeziune.

Sau fiecare al treilea element este reliefat obiectiv; dintre aceste elemente reliefate obiectiv, însă, fiecare al doilea este *mai tare* accentuat. În acest caz, au loc subordonări în diferite faze.

Deocamdată, nu merg mai departe. Ţesătura despre care am vorbit este, în primul rînd, una

Scanned with CamScanner

aperceptivă. Aceasta este, pentru *activitatea* mea *de percepere*, o îmbinare, o asociere, o împletire. Dar această acțiune a mea este totodată „empatizată" în șir. Printr-o asemenea empatie, șirul devine o structură care se divizează ea însăși simetric, grație propriei sale activități interne, se concentrează pe sine, mai intim sau mai lax, simetric, în puncte care se succed regulat în ambele părți. Șirul este purtătorul acestor funcțiuni sau activități. El este un întreg care se realizează și se menține în starea sa mulțumită acestei mișcări interioare vii, acestei concentrări într-un punct, legic repetate, acestei divizări și țeseri simetrice active și echilibrului lăuntric constituit astfel de la un punct la altul.

Divizare serială diferențiată calitativ

Diferențierea întregului, despre care a fost vorba aici, este una cantitativă; dar ea se poate transforma apoi în una calitativă. În întregul șirului există peste tot aceste două aspecte: extindere sau întindere și, pe de altă parte, concentrare. Și este firesc ca aceste funcțiuni opuse calitativ una alteia să se realizeze juxtapus și izolat, astfel încît să rămînă, totuși, în unitate și în acțiune reciprocă interioară. Asta se întîmplă dacă, alternativ, un element al seriei apare extins, iar un altul, concentrat în sine. Acum extinderea și concentrarea anterioare se transformă într-o alternanță ritmică de extindere și concentrare. Întrucît elementele formează o unitate, această extindere și coeziune rămîn o funcție a întregului. Numai că aceste funcțiuni diferite sînt reprezentate alternativ în diferite membre. Astfel, contrastul funcțiunilor este imediat intuibil, iar întregul devine, în grad mai mare decît înainte, animat pentru intuiția imediată.

O asemenea animație lăuntrică a unui șir vădește, de pildă, *astragalul*, care constă în membre alternativ extinse și concentrate în

Scanned with CamScanner

sine. Cînd ca funcțiune de bază a acestuia apare extinderea, atunci membrele extinse sînt purtătorii efectivi ai funcției întregului. Membrele concentrate sînt aservite: ele conferă acestei extinderi durabilitate. Ele apar subordonate membrelor extinse.

Și în această diferențiere calitativă a astragalului reapar cele două posibilități ale legăturii sau țesăturii mai intime și mai laxe: membrele extinse succesive sînt de fiecare dată legate nemijlocit unul de altul printr-un unic membru concentrat. Sau între fiecare două membre extinse se găsesc două concentrate, astfel că fiecărui membru extins îi aparține nemijlocit spre ambele laturi unul dintre cele din urmă. Dar în măsura în care și lui îi aparține cel de al doilea dintre cele două membre, apare și aici o țesătură; numai că este una mai laxă ; există în întreg o mișcare mai lesnicioasă, mai liberă, o conexiune mai mobilă. Oricine cunoaște aceste două tipuri de structură a astragalului.

Simetrie și echilibru

În cele precedente, am pornit de la o împărțire simetrică a unei serii închise de elemente. De acolo, am trecut la acea împărțire simetrică a unei serii oricît de lungi, în care anumite elemente se subordonează simetric altora. Deosebirea dintre cele două cazuri este aceea că în primul contemplarea simetrică este una singură, iar în al doilea se realizează concomitent sau succesiv în multe puncte.

La ultimul tip de divizare simetrică s-a atras atenția, însă, asupra felului în care contemplarea simetrică se transformă într-o contemplare a șirului animată în sine și divizată ea *însăși* simetric prin propria activitate lăuntrică.

Numai că această ultimă contemplare este una estetică. Abia în măsura în care șirul nu numai că este contemplat simetric de mine, ci apare

Scanned with CamScanner

manifestîndu-se simetric și, prin aceasta, menținîndu-se el însuși în echilibru, are valoare estetică și, prin urmare, frumusețe. Abia această simetrie este simetrie estetică.

Dar aceasta e valabil despre orice simetrie. Și acea serie de sine stătătoare de trei elemente este ordonată simetric pentru contemplarea estetică, dacă întregul se extinde simetric și se concentrează în centru, respectiv în membrele extreme, și astfel se menține în echilibru. Și aici, abia această simetrie *în sine activă* și *echilibrul lăuntric* al datului obiectiv, care provine din ea, este satisfăcător din *punct de vedere estetic.*

Dar să fim atenți în mod special la sensul estetic al acestui *echilibru.* Ca și activitatea lăuntrică în general, și acest echilibru care rezultă din datul obiectiv prin activitatea lăuntrică este empatizat de noi. Este un echilibru empatizat în obiect, resimțit nemijlocit de mine ca propriu. Eu știu ce înseamnă pentru mine un asemenea echilibru dacă îl găsesc de pildă în mine, în acțiunea sau comportamentul meu corporal, sau în gîndirea mea, în voința mea îndreptată în direcția unor scopuri, dacă acționez în același fel, de pildă, de la un punct fix spre direcțiile opuse sau dacă modalitățile opuse ale activității mele se concentrează într-un punct. Eu cunosc sentimentul special de fericire care rezultă din orice fel de asemenea echilibru interior. Și fiindcă este așa, de aceea, și numai de aceea, formele în care un asemenea echilibru se exprimă și, înainte de toate, formele simetrice sînt inteligibile pentru mine, din punct de vedere uman, deci estetic, și agreabile.

La întrebarea *cînd*, într-o structură spațială, activitățile opuse, în modul aici arătat, se mențin în echilibru, adică se pot concentra într-un punct de repaus absolut, răspunsul s-a dat deja în general, și anume: dacă acele activități din părți opuse, care se concentrează în centru, sînt asemănătoare, dacă, prin urmare, activități sau mișcări asemănătoare își au într-un centru punctul lor de indiferență, se despart din centru spre

Scanned with CamScanner

direcții opuse, sau dacă atari activități sau mișcări din direcții opuse se întîlnesc în centru și se stabilesc acolo în echilibru.

Dar acum se pune mai departe întrebarea care forme sau modalități ale activității spațiale, în funcție de natura lor, sînt accesibile acestui mod de contemplare sau îl pretind fie în sine, fie datorită poziției pe care ele o ocupă într-un întreg mai cuprinzător.

Căci rezultă că această modalitate de contemplare trebuie să-și găsească aplicarea de preferință la extinderea pe orizontală. Asta înseamnă, în același timp, că organizarea simetrică este posibilă, înainte de toate, pe direcție orizontală. Mișcările orizontale sînt în sine mișcări identice. Nu se produce nici o deosebire calitativă dacă ele merg de la un centru spre dreapta sau spre stînga.

Față de ele, mișcările verticale se află într-un contrast calitativ și natural; mișcarea spre în jos se supune gravitației, mișcarea spre în sus se opune acesteia.

Totuși, asta nu exclude simetria pe verticală. Dar premisa pentru aceasta este ca însăși ideea gravitației să fie eliminată din structura simetrică; în locul ei apare ideea mișcării de extindere *între* sus și jos, a simplei întinderi, a desfășurării, a separării sau a unirii. Prin aceasta, mișcarea verticală devine echivalentă celei orizontale. Și atîta timp cît este echivalentă, există și posibilitatea simetriei *verticale*. Astfel, și coloana poate fi alcătuită simetric. Ea va fi astfel, dacă sarcina sa este de a fixa separat părți ale unei, de altfel, deja compacte în sine structuri.

Invers, mișcările orizontale pot fi diferite din punct de vedere calitativ. Atunci ele rezistă, în același timp, structurii simetrice. Brațul care se întinde din peretele compact are cu totul altă funcțiune în direcția spre perete decît în direcția dinspre perete. În primul caz, el intră cu peretele în acțiune reciprocă; în al doilea, se termină, pur și simplu; de aceea nu găsim nici un fel de simetrie.

Scanned with CamScanner

Astfel, acolo unde un obiect se opune contemplării simetrice, apare în locul acesteia acea altă contemplare despre care a fost vorba la început mai sus, respectiv contemplarea unui întreg drept ceva care devine sau se desfășoară de la un capăt la altul.

Dar acestei contemplări i se poate, oricum, ordona și subordona, cum am văzut deja, un tip de contemplare simetrică, adică de contemplare de la un punct spre direcții opuse. Eu privesc construcția dorică, în primul rînd, nu de la arhitravă, ci de la extremitatea ei inferioară spre cea superioară. Dar eu o privesc, totuși, în mod *secundar*, și în primul fel: văd în ea un întreg care se naște și se edifică de jos spre în sus, dar care, totuși, *acționează*, în același timp, de jos *și* de sus contra arhitravei.

Dar această subordonare a contemplării simetrice față de cea unilateral dirijată se petrece și altminteri. Și se poate petrece în nesfîrșit de multe grade. Astfel, de pildă, și coloana antică, pe care am descris-o mai sus ca pe un obiect care *se înalță* decisiv, este, simultan, mai mult sau mai puțin obiect al unei contemplări simetrice; ea acționează din centru spre în sus și spre în jos. Același lucru este valabil cu privire la baza attică ș.a.m.d. Și acolo unde se petrece această contemplare simetrică secundară, ia naștere un echilibru al activităților contrare. Numai că acesta nu este echilibrul absolut al unor activități identice. De aceea, nu-i corespunde nici o simetrie *a formelor*.

Echilibrul despre care s-a vorbit aici este un echilibru al unor funcțiuni despărțite spațial, care pleacă de la un punct sau se îndreaptă spre un punct. De altfel, noțiunea de echilibru are cea mai generală aplicare în domeniul formelor spațiale. Am văzut că fiecărei activități spațiale îi corespunde o reacție contrară și că, de fiecare

Scanned with CamScanner

dată, structura spațială se conservă datorită echilibrului celor două. Acest echilibru este un echilibru al funcțiunilor existente concomitent, contrare și care se *întrepătrund*.

În cadrul acestui echilibru sînt de deosebit, din nou, două posibilități: echilibrul există peste tot, sau *se naște* vizibil, sub ochii noștri. Și, în ultimul caz, deși acest echilibru se naște *din nou în fiecare moment*, el nu este mai puțin existent efectiv în fiecare moment.

Am caracterizat această naștere a echilibrului ca o naștere *sub ochii noștri*. Pe aceasta trebuie pus accentul. Și despre linia dreaptă care se înalță vertical se poate spune că în ea se „naște" un echilibru. Ea are în momentul de început o anumită forță de înălțare. Aceasta se consumă în înfrîngerea gravitației. Linia se sfîrșește cînd forța care tinde să urce și forța gravitației s-au stabilit în „echilibru". Aici, așadar, condiția echilibrului s-a transformat în nașterea liniei.

Această naștere a echilibrului nu este, însă, cea la care mă gîndesc aici. În aceasta există dinainte ambele forțe care se pun în echilibru. Echilibrul se naște în măsura în care o forță este relativ *anulată* de acțiunea celeilalte, sau, cum spuneam, *se consumă* relativ în învingerea acțiunii celeilalte. Această naștere a echilibrului nu se întîmplă, evident, sub ochii noștri.

Alături de această posibilitate există însă cealaltă, în sensul că prin acțiunea continuă a unei forțe se *naște* o alta succesivă. Această posibilitate se realizează, după cum știm, în structurile elastice. Prin acțiunea succesivă a unei forțe în ele se naște o nouă forță. Invers, apar ca elastice acele structuri în care pare a se petrece o atare naștere a unei forțe.

În aceste structuri se naște concomitent *echilibrul*, în sensul special al cuvîntului. Iar această naștere a echilibrului se petrece sub ochii noștri.

Scanned with CamScanner

Totuși, în această naștere „elastică“ a unei forțe se confruntă din nou două posibilități. Vedem o dată o structură spațială îndeplinind o *activitate* proprie și, în progresia succesivă a acesteia, născîndu-se o forță care acționează în altă direcție. Altă dată vedem structura *cedînd* unei acțiuni care i se *opune* și, în cedare, forța *rezistenței* cîștigînd contra acelei acțiuni. În primul caz, forma apare activă, în al doilea, pasivă. Oricum, însă, ea apare elastică.

Astfel, caveta sau „trochilos“-ul bazei attice, pe care îl pot privi de jos în sus sau invers, se îndreaptă succesiv spre interior împotriva axei sale și produce, prin aceasta, o activitate constant crescîndă în direcția axei. Aici este bine să luăm aminte: acea mișcare nu produce *nemijlocit* această activitate verticală, ci ea provoacă, în primul rînd, o *tensiune* interioară *orizontală* constant crescîndă. Caveta, adică restrîngerea orizontală progresivă provoacă reacția, adică tendința extinderii sau a întoarcerii la lărgimea inițială. Iar tensiunea dintre acestea două face să se reliefeze din sine mișcarea verticală. Mișcarea spre înăuntru se petrece, din pricina acelei reacții constant crescînde, întîi mai repede, apoi mai încet. În cele din urmă, apare un punct de supremă tensiune între acțiune și reacțiune. Acest punct este momentul hotărîtor. De la el, structura revine, întîi mai încet, apoi mai repede, la lățimea sa inițială. Întregul este o evadare dintr-o lățime inițială care, în același timp, reprezintă un anumit echilibru între activitatea extensivă și concentrantă, și o redobîndire elastică a aceleia.

Replica acestei „cavete“ o reprezintă „torul“, în care o structură, urmînd gravitației, se reliefează și provoacă astfel o tendință constant crescîndă de concentrare sau de revenire la restrîngerea inițială și produce, așadar, totodată, o tot mai puternică tensiune interioară. Și aici se petrece firesc mișcarea, care însă acum este o mișcare de extindere, de țîșnire — întîi mai repede,

Scanned with CamScanner

apoi mai încet, atinge un punct extrem şi revine. Noi căpătăm imaginea unui întreg care se concentrează elastic în cedare şi dobîndeşte forţa unei tot mai sigure rezistenţe. Trochilos-ul dă imaginea încordării elastice spre activitate, iar torul — imaginea rezistenţei existente în cedarea elastică.

Şi această modalitate dublă a fenomenului elastic are pentru noi semnificaţie estetică, fiindcă o cunoaştem din propria noastră trăire. Cunoaştem încordarea forţei elastice, spre exemplu, din mişcările corporale, precum cunoaştem dobîndirea capacităţii de rezistenţă în cedarea elastică din concentrare succesivă. Şi cunoaştem şi deosebita senzaţie de bunăstare ce o degajă un atare comportament elastic. Astfel îşi dobîndesc formele în discuţie frumuseţea.

Cu acest motiv al elasticităţii active sau pasive ne întîlnim şi în altele, spre pildă, în formele pur liniare. Cercul nu este, conform naturii sale, elastic; spirala, melcul, voluta pot fi, iar volutele antice sînt efectiv. Pentru spirala elastică trimit la cele spuse mai înainte.

Alte forme curbilinii

Formele *curbilinii* sînt singurele care pot face impresia nemijlocită a elasticităţii, fiindcă numai ele pot simboliza imediat evidenţierea constantă a unei forţe sau a unei tendinţe dintr-o mişcare spre o altă mişcare. În acelaşi timp, totuşi, cum arată foarte lămurit exemplul cercului, nu orice formă curbilinie este elastică.

Asemenea forme curbilinii neelastice apar în măsura în care unei mişcări simple, deci rectilinii, i se adaugă o alta, îndreptată perpendicular spre aceasta şi care acţionează asupra ei din nou în fiece punct. Acţiunea constantă a acestei forţe deviază succesiv acea mişcare.

Aşa apar nu numai formele pomenite adineauri, ci şi formele care, într-o construcţie, de pildă,

Scanned with CamScanner

transformă neîncetat o mișcare verticală în una orizontală sau invers.

Și acest motiv are propria sa valoare estetică. Și, din nou, el o dobîndește din propria noastră trăire. Noi știm ce înseamnă aceasta și cunoaștem sentimentul special de care sîntem cuprinși atunci cînd nu ne mișcăm întîi într-o direcție și apoi ne întoarcem *brusc* într-o altă direcție, ci lăsăm mișcarea într-o direcție să gliseze în mișcare în altă direcție.

Motivul armonizării și stingerii

Apariția constantă a unui impuls motor sau a unei forțe motrice, și apoi a unei mișcări efective, dintr-o mișcare care intervine liber, altfel orientată, cum este cea care are loc la cavetă, poate fi caracterizată ca o „*armonizare*" a acestei mișcări , așadar, a acelei mișcări în care se manifestă forța nou produsă. Astfel, mișcarea producătoare de forță este întotdeauna o ieșire liberă dintr-o stare inițială de echilibru.

Acestei armonizări îi corespunde „*stingerea*", atunci cînd acea mișcare revine în starea de echilibru și, prin aceasta, destramă din nou forța care lua ființă. Exemple simple sînt — în afară de fluxul și refluxul acelei „cavete" — fluxul și refluxul fusului coloanei. Și aici, ca și la cavetă, prin restrîngerea orizontală succesivă, ia naștere activitatea verticală sau o intensificare a acesteia. Această activitate, respectiv această intensificare a ei conține după producere și intervine destinderea: noi vedem fusul îngustat al coloanei revenind la grosimea inițială la capătul ei de sus.

De altfel, ambele motive au o semnificație mai amplă. Mai întîi, motivul armonizării. Ne întîlnim cu acesta peste tot, în linii mari și în detalii. Peste tot se întîmplă ca o mișcare sau o modalitate a comportamentului într-o formă spațială sau într-un întreg formal să facă posibilă o mișcare consecutivă, să o pregătească, să producă

Scanned with CamScanner

forța necesară pentru aceasta sau să prefațeze manifestarea ei. Astfel se armonizează, în baza coloanei, mișcarea coloanei. Și, în cele din urmă, vom putea caracteriza, în sens mai larg, și extinderea și concentrarea sigură din soclul unui perete sau din stilobatul clădirii dorice ca o armonizare a mișcării verticale a peretelui, respectiv, a clădirii dorice.

Tot așa are loc în diversele forme *stingerea*. Mai cu seamă stingerii care exisă în orice „reflux" i se poate alătura „*încetarea*"; mă gîndesc la destrămarea unei mișcări în ea însăși - în progresie și în învingerea unei piedici sau a unei forțe contrare, de pildă, a gravitației. Mă gîndesc, înainte de toate, la încetarea de dincolo de încheiere, adică de un punct în care o mișcare se oprește și este adusă în principal la repaus. Că ea, totuși, n-a fost adusă cu totul la repaus are ca urmare faptul că ea încetează dincolo de acest punct.

Astfel, de pildă, mișcarea verticală într-o construcție care s-a oprit momentan la cornișă și a fost adusă spre încheiere, dar care, totuși, n-a fost privată complet de acea forță a progresării, încetează în coronament, în figuri, pe scurt, în orice structură finală care continuă dincolo de cornișă în aceeași direcție și care, în punctele ei extreme, aduce spre contemplare absoluta contenire a mișcării. La fel, pentru a mai enunța un caz al mișcării descendente care se pierde, mișcarea care în triglifele dorice merge în jos contra arhitravei se stinge în picurii care țin suspendat lăcrimarul. Cu acestea sînt imediat comparabile franjurile, ciucurii ș.a.m.d., în care forța de extindere a țesăturii se stinge dincolo de tiv.

În asemenea forme, de fiecare dată, o mișcare adusă la repaus printr-o reacție contrară trece dincolo de punctul de repaus, pentru a se destrăma în sine. Nu e nevoie de o nouă reacție, ci ajunge reacția pe care mișcarea o poartă oricînd în sine însăși, frînarea interioară, tendința firească de slăbire, pentru a o duce la încetare definitivă.

Scanned with CamScanner

Nu cu totul asemănătoare este stingerea gotică a mișcării verticale. O încheiere propriu-zisă care să ofere mișcării o oprire decisivă și să se opună, printr-o reacție puternică, progresiei ei, nu are loc aici cu toate că nici aici nu lipsesc relativele puncte de repaus dinaintea stingerii. Dimpotrivă, mișcarea tinde, în sine, mai departe, relativ neîmpiedicată de punctele de repaus. Dar prin progresie ea își micșorează masa și, totodată, provizia de forță. Se săvîrșește o desfacere în straturi a unor părți din masele ascendente, mai ales din pilaștri, prin care, în părțile detașate, forța ascendentă se micșorează, așa că apare firesc ca ele să se stingă succesiv în ordinea în care se desprind, deci, din afară spre înăuntru. Această stingere este analogă stingerii mișcării în părțile plantei care se desprind succesiv din tulpina sau trunchiul acesteia și se distrug, pînă cînd, în cele din urmă, și tulpina sau trunchiul, subțiate, și forța lor inițială pierdută se sfîrșesc.

Punctuația

Cu cît o funcție izolată, în care se descompune funcția globală a unui întreg, se diferențiază și se autonomizează, cu cît, deci, întregul se desparte în indivizi și părți individuale relativ autonome, cu atît are aceasta nevoie de recunoașterea acestei autonomii sau individualizări și, în același timp, pe de altă parte, a asocierii vizibile a funcțiilor relativ autonome, respectiv, a formelor în care ea se realizează. De aici, rezultă membrele despărțitoare și asociatoare, micile și marile „punctuații“ spațiale și „particule“ din limbajul formal al întregului formal.

În același timp, aceste membre ce separă și unesc au, desigur, și o altă semnificație, la care ne-am referit deja în altă ordine de idei. Membrele autonome contrare acționează, în același timp, în mod contrar față de membrul separator, sau acționează dinspre el în direcții opuse. Să ne amin-

Scanned with CamScanner

tim încă o dată de arhitravă, această punctuaţie esenţială a construcţiei dorice. În mic, analoge acesteia sînt plăcuţele care despart sau unesc părţile bazei attice şi alte structuri asemănătoare. De fiecare dată părţile despărţitoare şi unificatoare apar concomitent ca puncte de echilibru, de repaus, de menţinere sigură în cadrul mişcării globale.

Plăcuţele sau ciubucurile de zidărie sînt în sine puncte de repaus *rigide*. Ele se intercalează ca atare, în cel mai firesc mod, între membrele elastice. „Baghetele", din contră, sînt puncte de repaus *elastice*. Acestea sînt, înainte de toate, *la* locul lor între formele rigide. În acest gen de intercalare aceste membre intermediare servesc, în acelaşi timp, la nivelarea contrastului dintre rigiditate şi mobilitate, la o existenţă simplă şi la animare interioară.

Aceste cîteva observaţii asupra formelor particulare ale unui întreg formal sînt de ajuns aici. Mai departe intrăm în domeniul esteticii diferitelor arte decorative*.

O completare la toată această secţiune oferă cartea „Estetica spaţiului şi iluziile geometrice optice" *(Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen)*, Leipzig 1898 *(n.a.)*.

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Prefață 5

Introducere 19

Secțiunea întîi
PRINCIPIILE ESTETICE FORMALE GENERALE 25

Capitolul întîi
DESPRE PLĂCERE ÎN GENERAL 25
Însemnări preliminare **25** — Legea generală a entimentului de plăcere **27** — Legea plăcerii ca lege a „percepției" **30** — Sentimentul plăcerii și „dimensiunile psihice" **31** — Opoziția dintre cele două condiții ale plăcerii **33** — Legea generală a plăcerii și sentimentele elementare **35**

Capitolul al doilea
LEGEA UNIFICĂRII 38
Sentimentele formei. Principiul unității **38** — Plăcerea provenită din unificarea empirică **40** — Plăcere intelectuală și estetică **41** — Principiul unificării calitative **44** — Principiul unificării și sentimentele elementare **47**

Capitolul al treilea
LEGEA UNITĂȚII ÎN DIVERSITATE 49
Principiul diversității **49** — Sufletul ca unitate și diversitate **52** — Unitatea estetică în diversitate **54** — Conflictul estetic **56** — Exemple de unitate estetică în diversitate **59** — „Subordonarea diferențiatoare" **63** — Principiul echilibrului în subordonarea diferențiatoare **64** — Grade de diferențiere **65** — Principiul subordonării treptat diferențiatoare **69** — Diferențiere imanentă și succesivă **70**

Capitolul al patrulea
PRINCIPIUL SUBORDONĂRII MONARHICE 73
Subordonarea „ monarhică" **73** — Două posibilități ale subordonării monarhice **77** — Condițiile subordonării monarhice **80** — Principiul echilibrului în subordonarea monarhică **84** — Un exemplu: secțiunea de aur **86** — Alte exemple **88** — Subordonare monarhică despotică și voluntară **89** — Două tipuri de contrast al mărimilor. Primul tip **90** — Al doilea tip de efect al contrastului **93** — Alte exemple **94**.

Scanned with CamScanner

Capitolul al cincilea
SUBORDONAREA MONARHICĂ ȘI ÎNTREGUL ESTETIC .....
Principiul opoziției elementelor dominante 89 — Principiul echilibrului între elementele dominante și „masă“ **99** — Diferite posibilități **101** — Exemple **103** — Subordonarea monarhică treptată **106** — Opoziția dintre punctele principale artificiale și cele naturale **108** — Subordonarea punctelor principale artificiale față de cele naturale **110**

Capitolul al șaselea
PRETINSE PRINCIPII ESTETICE .....
Principiul „obișnuinței“ **112** — „Evoluția gustului“

Secțiunea a doua
OMUL ȘI LUCRURILE DIN NATURĂ

Capitolul întîi
NOTE PRELIMINARE LA PROBLEMA EMPATIEI
Sentimentul valorii personale **117** — Plăcerea față de activitate **119** — Plăcere și pasivitate **120** — Sentimentul valorii personale obiectivat **122** — Corpul omenesc. Elemente de „regularitate“ **123** — „Empatia“ în sunetele afective **126**

Capitolul al doilea
MIȘCĂRILE EXPRESIVE ȘI EMPATIA .....
Mișcările expresive **129** — „Empatia“ drept condiție a plăcerii față de mișcările expresive **131** — [illegible] empatiei. Explicații ce se cer combătute **134** — Imitația **136** — Imitația ca acțiune instinctivă **139** — Imitație și empatie **142** — Posibilitatea empatiei pure **144** — Empatie și înțelegere intelectuală **146**

Capitolul al treilea
COMPLETĂRI LA „EMPATIE“ .....
„Imitația“. „Acțiunea interioară“ **149** — Empatia și senzațiile motrice **152** — Conținutul ultim empatiei **154** — Participarea experienței la empatie **157** — Empatie simpatetică și negativă **161** — „Simbolica“ estetică“ **163.**

Capitolul al patrulea
FORMELE STATICE ALE CORPULUI OMENESC
Mișcările expresive și formele statice **164** — Empatia „posibilităților motrice“ **166** — Alte posibilități ale empatiei. Empatie și instinct sexual **170** — Desăvîrșirea empatiei prin experiență **174** — Unitatea corpului **176** — Experiențe validante **177**

Scanned with CamScanner

...l al cincilea
...A LA EMPATIA CU NATURA 179
Estetică 179 — Lumea animală 183 — „Ma-
...i vitale“ ale inanimatului 185 — Impulsul
...ării 186 — Umanizare arbitrară și empatie
Asemănarea ca temei al explicării empatiei
...natura 191

...pitolul al șaselea
...ORȚELE NATURII 193
...orțele naturii drept conținuturi ale empatiei 193
- Forțele naturii și sentimentul rezistenței 195
...38 — Particularitatea empatiei sentimentului de
...istență 200 — Empatie cu natura și cauzalitate
202 — „Forțe“ empatizate și reprezentate etc. 207

Capitolul al șaptelea
...DESPRE FUNDAMENTUL ULTIM AL EMPATIEI
IN FORMELE NATURII 208
Gîndirea cauzală ca mișcare aperceptivă 208 — Em-
...patia mișcării aperceptive în general 211 — Empatie
generală și specială 214

Capitolul al optulea
UNITATE ȘI LIBERTATE ÎN NATURĂ 219
Empatia și unitatea 219 — Empatia și „lucrul“ 221
...mpatia și principiile formale estetice generale
...3 — Unificarea individului natural 228 — Legi-
...te și „libertate“ în natură 230

...olul al nouălea
...ETĂRI LA EMPATIA CU NATURA 232
...ziţiile“ obiectelor din natură 232 — Masele
...ne 233 — „Elementele“ 234 — Valențele este-
...luse ale simțurilor inferioare 235 — Posibi-
empatiei cu conținuturile simțurilor infe-
...38 — Senzațiile reprezentate ale simțurilor
...re 241 — Obiectul estetic și „senzațiile“ mele
...e“ 243 — „Dispoziții“ și sentimente ale
...i 246 — Dispoziții în natură 248

...ea a ...ea
...A CA SPAȚIULUI 251

...l întîi
...CANICA ESTETICĂ 251
Linia geometrică 251 — Liniile ca purtătoare de
mișcări 253 — Legitatea mecanică drept bază a
satisfacției 255 — Posibilitatea „interpretării meca-
nice“ 257 — Interpretarea mecanică și recunoaș-

Scanned with CamScanner

terea liniei 259 — Percepere succesivă și empatie 261 — Trecerea la empatia empirică 264 — Empatia forțelor etc. 266

Capitolul al doilea
CEVA MAI SPECIAL DESPRE ESTETICA FORMELOR SIMPLE 270
Relația reciprocă dintre empatia aperceptivă generală și cea empirică 270 — Libertate și constrîngere în linie 273 — Libertatea liniei și libertatea obiectelor din natură 275 — Condiții speciale ale apariției liniei 277 — Motivul ramificării 281 — Linia „modernă" 282 — Linii întrerupte 283 — Spațiul tridimensional 284

Capitolul al treilea
STILIZAREA 287
Generalități 287 — Posibilități ale stilizării 289 — Stilizarea generalizatoare 290 — Evoluția stilizării 291

Capitolul al patrulea
ASOCIEREA ȘI DIVIZAREA FORMELOR SPAȚIALE 293
Diferențierea funcțiunilor 293 — Activitate și reacție contrară 295 — Funcțiuni care iau naștere separat 297 — Colaborare simultană 300 — Acțiuni antagonice 301

Capitolul al cincilea
ECHILIBRU ȘI MIȘCARE 303
Simetria spațială 303 — Divizare simetrică 304 — Divizare serială 307 — Divizare serială diferențiată calitativ 309 — Simetrie și echilibru 310 — Echilibru în mișcare. Elasticitate 313 — Elasticitate activă și pasivă 315 — Alte forme curbilinii 316 — Motivul armonizării și stingerii 317 — „Punctuația" 319

Redactor: ALICE GEORGESCU
Tehnoredactor: DOINA ELENA PODARU

Bun de tipar: 10 SEPTEMBRIE 1987
Apărut 1987; coli de tipar 13,50.

I. P. „13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
București
Republica Socialistă România

Scanned with CamScanner

Biblioteca de arta

456

estetica

bazele esteticii

„... Normele elaborate sau stabilite de estetică nu sînt (...) p
«artist» norme (...) cărora să li se *subordoneze*. (...) Acolo, însă
actului artistic îi lipsește deplina necesitate interioară, acolo unde
acest fel, devine posibilă eroarea — și nici un artist nu este, în
imun față de eroare —, acolo pot interveni reflecțiile asupra
diților artei (...) asupra esteticii, pentru a se evita căile ocolite
greșite. Practic, nu există nici un artist care să nu reflecteze
condițiilor artei sale. Ceea ce înseamnă că toți artiștii, chiar și
care defăimează estetica, o profesează!...

TH

Vol. I și II Lei 28

Scanned with CamScanner